

A. v. LE COQ

DIE BUDDHISTISCHE SPÄTANTIKE MITTELASIENS

III. DIE WANDMALEREIEN

ERGEBNISSE DER KGL. PREUSSISCHEN
TURFAN EXPEDITIONEN

ALBERT VON LE COQ

DIE BUDDHISTISCHE SPÄTANTIKE IN MITTELASIEN

III

DIE WANDMALEREIEN



AKADEMISCHE DRUCK- u. VERLAGSANSTALT
GRAZ-AUSTRIA
1974

Unveränderter Nachdruck der
1924 bei Dietrich Reimer und Ernst Vohsen in Berlin
erschienenen Ausgabe

Gesamtherstellung in der eigenen Anstalt

Printed in Austria

ISBN 3-201-00838-9

232/73

INHALT

EINLEITUNG

BESCHREIBENDER TEXT

VORWORT

Dieses Buch ist unter Verhältnissen geschrieben worden, die in jeder Beziehung geistiger Arbeit hinderlich sind.

In den unruhigen Zeiten, die dem Friedensschluß gefolgt sind, hat außerdem die Arbeit zur Erhaltung der Wandgemälde fast größere Hemmungen erlitten, als in den Kriegsjahren. Besonders die Besetzung des Ruhrgebiets hat diese Arbeiten geschädigt, da sie uns der so oft und reichlich gewährten Hilfe unserer Gönner in Essen beraubte: wir können daher unseren Lesern auch diesmal nur einen Bruchteil des Typenmaterials unserer Gemäldesammlung vorlegen.

Dem Opfermut und der Beharrlichkeit der Verleger ist es zu danken, daß dieses Buch erscheinen konnte, und daß der dazu gehörige, als Band IV bezeichnete Atlas so weit hergestellt ist, daß sein Erscheinen gesichert sein dürfte, wenn nicht neue ungünstige Einflüsse das Wirtschaftsleben weiter schädigen.

Dieser Band III enthält kleinere Bruchstücke von Wandgemälden aus älterer und jüngerer Zeit, die mit besonderer Rücksicht auf ihren künstlerischen und kunsthistorischen Wert ausgewählt worden sind; die Geschichte der Entwicklung der Malerei der buddhistischen Antike kann aber nur verstanden werden, wenn man Band III und Band IV zusammen als ein Ganzes studiert und die Tafeln von Grünwedels Buch „Alt-Kutscha" zur Ergänzung hinzuzieht.

Zwei der dort veröffentlichten Tafeln sind in Band IV noch einmal wiedergegeben worden, weil diese wichtigen Gemälde diesem Bande nicht fehlen durften; auf die nochmalige Wiedergabe anderer Tafeln, besonders der schönen und frühen Gemälde aus der „Pfauenhöhle" und der „Seefahrerhöhle" mußten wir verzichten, weil die Mittel nicht gestatteten, schon Veröffentlichtes noch einmal zu bringen. Wir müssen uns begnügen, auf diese stark hellenistischen Gemälde zu verweisen.

Trotz dieser Übelstände hoffen wir, daß diese Bände dazu beitragen werden, die Aufmerksamkeit der Gebildeten von neuem hinzulenken auf die Archäologie Ost-Turkistans, dieser Brücke zwischen der hellenistischen und der ostasiatischen Welt.

DAHLEM-BERLIN, IM OKTOBER 1923

A. v. LE COQ.

EINLEITUNG

ZUR TECHNIK DER WANDMALEREIEN

In einem Lande so inniger Religiosität, wie es Turkistan gleich den übrigen buddhistischen Ländern in den ersten Jahrhunderten nach der Einführung des Buddhismus war, machte sich naturgemäß eine große Nachfrage nach religiösen Gemälden und Skulpturen zu Votivzwecken geltend.

In allen Wechselfällen des Lebens entstand bei gläubigen Menschen der Wunsch, der Gottheit Dank darzubringen, ihren Groll zu besänftigen, oder ihr Wohlwollen zu gewinnen.

Um diese Zwecke zu erfüllen, stiftete man ganze Kapellen, die man reich ausmalen und vergolden und mit bemalten und vergoldeten Relieffiguren ausstatten ließ; weniger vermögende Leute begnügten sich damit, ein einzelnes Gemälde, eine einzelne Relieffigur, oder auch nur eine größere oder kleinere Tempelfahne zu stiften. Genau wie es in christlichen Ländern heute noch üblich, ließ der Stifter sich allein oder mit Weib und Kind, in einer Bildecke oder an einer weniger auffallenden Stelle des Wandgemäldes in kleinen Ausmaßen in die Komposition hineinmalen. War der Stifter ein Fürst, so wählte er eine Wand der von ihm erbauten Kapelle für die Darstellung seiner ganzen, oft viele Personen umfassenden Familie.

Die aus diesen religiösen Bedürfnissen hervorgehende große Nachfrage nach Götterbildern war nur dann zu befriedigen, wenn man sich eines Vervielfältigungsverfahrens bediente. Dies Verfahren war in der Plastik die Formerei, die hier außerdem bedingt war durch den Mangel an passenden Steinarten, und in der Malerei der Gebrauch der Pause.

Sämtliche Wandgemälde sind, wenn unser Urteil uns nicht täuscht, genau wie die Malereien auf Seide, auf Leinwand und Papier[1], mit Pausen hergestellt worden.

Eine Anzahl solcher Pausen sind von unseren Expeditionen gefunden worden. Sie sind von sehr verschiedener Größe, je nach dem Zweck, dem sie dienen sollten; die für die Anfertigung von Bildern in Buchrollen bestimmten Pausen waren zuweilen sehr klein, die für Seidenbilder, Tempelfahnen und Wandgemälde entsprechend größer, die für die größten Wandgemälde dürften sich aus einer Anzahl einzelner Blätter zusammensetzen; aber es wurden nicht nur Pausen für in sich abgeschlossene Bilder benutzt, sondern auch solche, die nur dazu dienten, Kopf, Körper, Glieder, Attribute usw. von Göttern und Menschen einzeln wiederzugeben. Auch Pausen einzelner Berge, Bäume, Häuser usw. scheint man verwendet zu haben.

Die Pausen bestehen aus dünnem Papier für die kleineren und aus dickerem, pappeähnlichem Papier für die großen Gemälde. Auf diesem Papier entwarf der ausführende Künstler das zu vervielfältigende Bild in feineren oder derberen, mit schwarzer Tusche ausgeführten Umrissen.

Die Umrisse wurden dann durchlocht durch zahlreiche Stiche einer Nadel oder eines spitzen Pfriems.

Die so hergestellte Pause wurde fest gegen die zu bemalende Fläche gepreßt; dann rieb man Kohle über die Pause oder schlug mit einem mit feinem Holzkohlenstaube gefüllten Säckchen so lange auf die durchlochten Linien, bis das Bild in schwachen Umrissen auf der Wandfläche sichtbar geworden.



PAUSE FÜR EIN SEIDENBILD (AVALOKITEŚVARA).

Diese Umrisse wurden vom Maler dann mit Tusche verstärkt und das Bild darauf farbig ausgemalt; zuweilen bediente man sich statt der Tusche des Röthels (oder einer ihm ähnlichen Farbe).

Die für das bessere Anhaften des Verputzes durch Reihen von Meißelhieben vorbereiteten Wände der in den weichen Konglomeratstein geschnittenen Berghöhlen, ebenso wie die Wände der aus Luftziegeln errichteten Freibautempel wurden zunächst mit einer Schicht des üblichen aus Lehm mit Häcksel und Kamelmist zusammengekneteten Verputzes überzogen. Dieser Verputz ist zuweilen 5 cm und mehr stark; oft aber, und besonders auf Steinwänden, ist er sehr dünn, kaum 1 cm stark und dann ohne Bruch nur schwer von der Wand

---

[1] Man bediente sich zum Herstellen der Hängebilder (die noch heute in den jap. Kakemono weiterleben) und der Tempelfahnen eines mit Stärkepaste überzogenen Leinwandstreifens; zuweilen scheint man aber auch ohne diese Vorbereitung die Farben auf den Stoffstreifen aufgetragen zu haben.

abzuheben. Zuweilen, aber selten, wurde auch unmittelbar auf den Stein gemalt. Der aufgetragene Verputz wurde sehr sorgfältig geglättet und dann mit einer ganz dünnen Schicht weißer Farbe — wir halten sie für sehr feinen Stucco — überzogen. Nun war die Wandfläche für die Bemalung vorbereitet. Diese vollzog sich ohne oder mit Benutzung eines „Netzes".

In der großen Tempelanlage bei Qyzil haben wir zahlreiche kleinere Heiligtümer in den verschiedenen Stadien der Vorbereitung für den Maler angetroffen. Es fanden sich da Räume, in denen die geglätteten Wände erst mit der feinen Stuckschicht überzogen worden waren; in einigen dieser Räume waren kurze Brāhmīaufschriften in schwarzer Tusche unregelmäßig über die Wände verteilt, und wir glauben, daß diese Aufschriften die Angaben für die Maler enthielten, welche Pause an der bezeichneten Stelle anzusetzen sei. In anderen Tempeln war das Bild in schwarzen Umrissen fertig zur Ausmalung auf die Wand gezeichnet; in einem wenigstens hatten die Maler die Ausmalung zum größten Teil vollendet. Aber alle diese Bilder waren einfache Darstellungen, die nur wenige Figuren enthielten, und hier hatte man des Netzes nicht bedurft.



ABB. 1. TEIL DER RÜCKWAND DER CELLA DES TEMPELS östl. neben dem Tempel „mit dem Musikerchor", Qyzil. Nur eine Ecke des Netzes ist aufgenommen worden; es war in Röthel (?) ausgeführt.



ABB. 2. SEITENWAND DESSELBEN TEMPELS, mit der Ecke eines in Röthel (?) ausgeführten Netzes und in Röthel mittelst Pause eingezeichnetem Kopf,

Zu figurenreichen Gemälden aber wurde das Netz verwendet; wir geben anbei zwei Abbildungen, die die Art dieses Hilfsmittels und seiner Verwendung veranschaulichen.

Das Netz (Abb. 1) besteht aus einer Anzahl ineinander hinein gezeichneter Rechtecke, die zuweilen durch zwei diagonal gezogene Linien gekreuzt werden[1].

Auf das Netz wurden die einzelnen Pausen, eine jede an ihrer Stelle, aufgelegt, die Umrisse hergestellt, nachgezogen (Abb. 2) und dann das Bild ausgemalt.

Die lange Aufschrift in Brāhmīlettern (Abb. 1) ist in tocharischer Sprache verfaßt, aber noch nicht übersetzt. Ob sie auf das in das Netz einzutragende Gemälde Bezug hat, vermögen wir nicht anzugeben.

Die Verwendung von Pausen ist in allen von uns untersuchten Tempeln nachweisbar, in den ältesten wie in den jüngsten. Wir können mit Sicherheit angeben, daß in der älteren Zeit (z. B. in Qyzil) die Maler keine Mönche, sondern Berufsmaler waren; sie haben in manchen Tempeln die eigene Person in einer Bildecke abkonterfeit und Tracht und Bewaffnung beweisen, daß sie zur „tocharischen" Laienbevölkerung des Landes gehörten. Bemerkenswert sind die an altägyptische Perrücken erinnernden Haartrachten[2] (vergl. nebenstehende Abbildungen).

In den jüngeren Siedlungen, z. B. in den *ming öi* von Bäzäklik, finden wir die Umrißzeichnung noch sehr deutlich auf manchen fertigen Wandgemälden erhalten.

Aber in dieser späteren Zeit haben die Maler, uigurische Türken oder Chinesen, sich keineswegs bei der Ausmalung genau an die Umrißzeichnung gehalten. Man sieht vielmehr an den äußerst flotten Linien, daß der Maler jeden Typus gewissermaßen auswendig konnte und ihn malte, oder besser schrieb, wie man etwa einen komplizierten chinesischen Schriftcharakter schreibt.

Man darf vielleicht also annehmen, daß zunächst die aus dem Westen kommende Pausenmalerei übernommen wurde, dann aber die ständig wiederkehrenden Typen aus freier Hand beliebig wiederholt wurden.

Jedenfalls würde obige Annahme eine Erklärung geben für das außerordentlich konservative Wesen der chinesischen Malerei.

Ob die Maler der späteren Zeit, deren Arbeiten wir besonders in Bäzäklik angetroffen haben, Mönche oder Berufsmaler waren, können wir nicht angeben.

Die Farben, die für die Wandgemälde verwendet wurden, sind durchweg Temperafarben, die man unschwer mit einem angefeuchteten Finger entfernen kann.

Es ist auffällig, daß manche Gruppen von Tempeln Farben verwenden, die bei den benachbarten Gruppen kaum oder gar nicht vorkommen. Man kann wohl sagen, daß fast jede Gruppe ihre eigene Farbenskala hat.

In Qyzil ist die beliebteste Farbe für den Hintergrund zahlreicher Wandgemälde das kostbare, strahlende echte Ultramarinblau,

---

[1] Wir sind überzeugt, daß die von Grünwedel, *Kultstätten*, S. 181, Fig. 419 gegebene Zeichnung nur die mißverstandene Wiedergabe eines solchen Netzes ist.

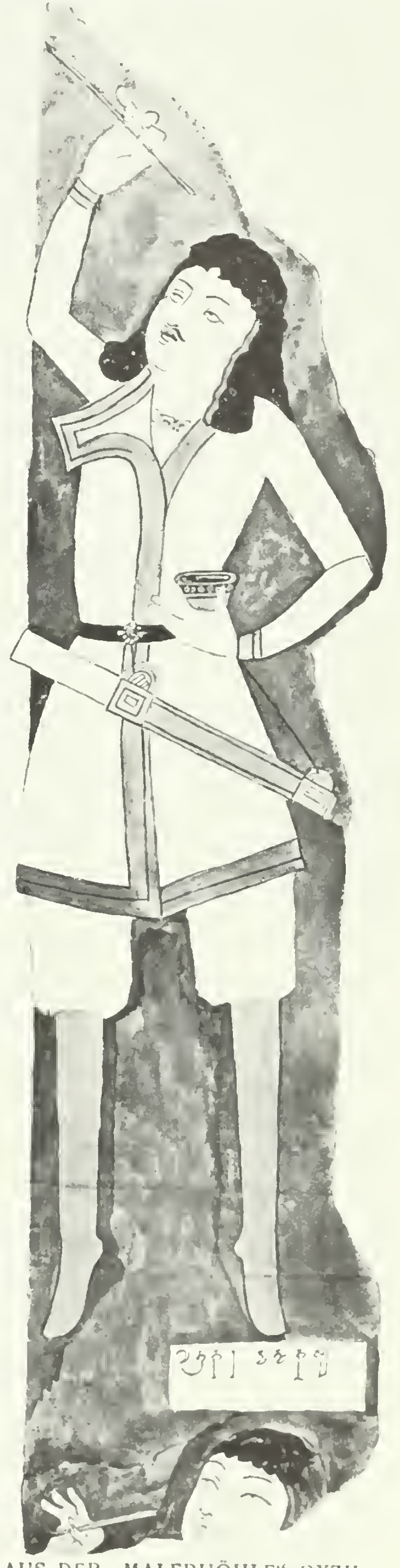
[2] Der Wiedergabe und der Lesung der Aufschriften auf den Namenkartuschen der Maler können wir kein unbedingtes Vertrauen entgegenbringen.

neben dem als seltnere Hauptfarben ein helles Grün und ein dunkles Braunrot auftreten. In den Wölbungen kommen zuweilen Verbindungen von Ultramarin, Lichtgrün, Schwarz und Weiß vor, die einen überraschenden Reiz ausüben. Andere Tempelgruppen ziehen Lichtgrün, Schokoladenbraun und ein gelbliches Weiß als Hauptfarben vor, und der farbenschönste Tempel in dieser Anlage, die Pfauenhöhle, war hauptsächlich mit einem prachtvollen Kupferrot ausgemalt, neben dem fast nur noch Grün und Weißgelb verwendet worden sind. Leider verschwand der metallische Glanz, den das dunkle Kupferrot ausstrahlte, bald nach der Öffnung und Ausräumung der Höhle und war somit vielleicht nur ein Zersetzungsprodukt. Zurückgeblieben ist ein immerhin noch sehr ansprechendes Braun.



AUS DER „MALERHÖHLE", QYZIL. (NACH GRÜNWEDEL.)

Die Schönheit der in diesen herrlichen Farben gemalten Bilder muß noch stark erhöht worden sein durch die verschwenderische Verwendung von leuchtendem Blattgold. Unglücklicherweise war dieses Blattgold so dick, und oft über so große Flächen ausgebreitet, daß es sich lohnte, die vergoldeten Wände durch Schaben mit einem Messer oder dgl. des edlen Metalls zu berauben. Wenn man den Berichten der Türken Glauben schenken darf, sollen viele Siedelungen erst in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts zur Zeit der Kriege des Yaqup Bek durch müßige Soldaten, besonders durch die Tungan (Muhammedaner chinesischer Zunge) geplündert und z. T. zerstört worden sein.



AUS DER „MALERHÖHLE", QYZIL. (NACH GRÜNWEDEL.)

In den jüngeren Kultstätten zu Bäzäklik ist Rot die beliebteste Farbe für den Hintergrund der Gemälde. Es ist ein brennendes Ziegelrot, und wird begleitet von Grün, Gelb, Karmin, Grau, Braun, Schwarz und Weiß. Blau (d. h. echtes Blau) fehlt ganz und wird ersetzt durch ein mattes Graublau.

Das strahlende Ultramarin kommt in der Turfaner Oase fast nur auf älteren Bildern und in Miniaturen vor; vielleicht waren die Fundorte des Lapis lazuli zur Entstehungszeit der jüngeren Tempel den Uiguren durch Krieg usw. unzugänglich.

Außer der Tempera-Malerei wurde auch echte „al fresco" Malerei verwendet. Sie kommt nur bei bemalten Fußböden vor. Die Farben sind Ziegelrot oder Olive für den Hintergrund und Gelb, Goldrot, Lichtkarmin und Dunkelgrün für die Figuren.

DIE FUNDORTE

Alle Wandgemälde unserer Sammlung entstammen Tempeln, die meistens in großer Zahl an demselben Ort zu einer Siedlung vereinigt sind. Die in den Stein geschnittenen einfachen Einzelzellen für die Äbte und andere Würdenträger, die noch bescheideneren Mönchs-Zellen (in den Freibau-Klöstern sind sie oft in Reihen geordnet), die Bibliotheken, Wirtschaftsräume usw. waren meist weiß ausgetüncht und vollkommen schmucklos. Von der Ausschmückung der Profanbauten wissen wir nichts; wir haben kein einziges Gebäude aufgedeckt, das mit Sicherheit profanen Zwecken gedient hätte.

Seit alter Zeit bestehen die Tempelanlagen entweder aus Freibauten oder aus kunstvoll in die Bergwände eingeschnittenen Höhlentempeln; in manchen Siedlungen treten beide Bauarten vereint auf. So setzen sich die von uns untersuchten großen, alten Kultstätten-Anlagen bei Tumschuq (unweit Maralbaschi) ausschließlich aus Freibauten, die jüngeren, weiter östlich gelegenen Anlagen von Qyzil und Qumtura (bei Kutscha) fast ausschließlich aus Höhlentempeln zusammen. Im Tale von Kirisch-Simsim (bei Kutscha), in den Siedlungen von Schortschuq-Schiktschin (bei Qara-Schahr), in der Schlucht von Sängim und in den ausgedehnten Tempelgruppen bei Murtuq und bei Tuyoq (Oase von Turfan) sind beide Bauweisen nebeneinander ver-

wendet worden. Besonders in den letztgenannten Orten stehen jüngere Freibauten vor älteren Höhlentempeln, mit denen sie ein Ganzes bilden.

Bei der Wahl der Örtlichkeit für eine Tempelanlage waren zwei Bedingungen von besonderer Wichtigkeit, Abgelegenheit und Nähe von fließendem Wasser. Man bevorzugte schwer zugängliche Orte, um fern vom Treiben der Welt sich der Meditation hingeben zu können, und je nach der Geistesrichtung der Stifter wählte man Örtlichkeiten, die entweder durch bezaubernde Lieblichkeit entzücken oder durch ihre düstere, wilde Zerrissenheit und Zerklüftung den Geist mit heiliger Scheu erfüllen.

Wasser mußte stets in der Nähe sein, schon aus Rücksichten des täglichen Bedürfnisses; man benutzte gern steil über das Bett eines Stromes ragende Felswände, um dort schwer erreichbare Tempel einzumeißeln, nicht nur an gewaltigen Strömen, wie dem Muzartfluß, sondern auch in engen klammartigen Schluchten, die bei Schneeschmelze und Gewitterregen plötzlich von gefährlichen Wildbächen durchtobt werden.

Höhlentempel wurden deshalb in genügender Höhe über dem höchsten Wasserstande angelegt; man mußte gegen Überschwemmungen gesichert sein. Entgegen der tibetischen Anschauung, nach der fließendes Wasser der Heiligkeit eines Ortes Abbruch tut[1], scheinen die alten Tempelgründer vielmehr die Nähe von Wasserläufen aufgesucht zu haben. Wenn wir uns nicht täuschen, lief das alte Bett des reißenden Muzartstromes unmittelbar am Fuße der steilen Felsen, die die Tempelhöhlen enthielten, sowohl in der Anlage von Qyzil, wie in der von Qumtura.

Alle die zahlreichen Tempel dieser beiden Anlagen waren, wie der Augenschein lehrt, früher durch in den Stein geschnittene, geschlossene Gänge verbunden, in denen man von jedem Tempel zu jedem anderen beliebigen Raum der sehr ausgedehnten Anlage gehen konnte, ohne von außen her gesehen zu werden. Reste solcher Gänge sind in beiden Anlagen erhalten. Ein Beispiel in der Gruppe Qumtura lehrt, daß diese Gänge mit kleinen rechteckigen Fenstern versehen waren.

Leider sind diese äußeren Gänge, wie auch die Vorhallen vieler Tempel, besonders in der Anlage von Qyzil, durch die dort häufigen Erdbeben zumeist abgestürzt.

Die aus Freibauten bestehenden Tempelanlagen sind zuweilen festungartig auf Bergsporen angelegt, wie z.B. die große Siedlung südlich von der Landstraße bei Tumschuq. Zuweilen vereinigte man sie zu einer Tempel-Stadt und Nekropole, die man, wie auch manche der Tempelanlagen besonders der späteren Zeit, mit starken Mauern umgab und durch zahlreiche Türme schützte.

Beispiele solcher befestigten Tempelstädte sind die alte Stadt Chotscho und die kleinere Zitadelle von Schortschuq.

Darüber, wo und wie Tempel, Klöster und Stūpas anzulegen sind, gibt es überlieferte Vorschriften.

Der Ursprung des Gedankens, buddhistische Tempel in den Stein zu schneiden, ist in Indien zu suchen. Von dort aus gelangte er, mit der dazu nötigen, sicherlich vom Westen her nach Indien verpflanzten Kunst der Behandlung des spröden Materials, nach Baktrien (Afghanistan), und wir glauben, daß die unmittelbaren Vorbilder für die Höhlentempel-Anlagen Ost-Turkistans hauptsächlich in letzterem Lande, weniger in Indien selbst, zu suchen sind.

Einige architektonische Einzelheiten gewisser seltener Tempelformen in Qyzil und Kirisch-Simsim, nämlich die pyramidenförmigen „Kassetten"dächer und der spitzgiebelige Türeingang mit Dreiblattbogen zweier Tempel in Qyzil deuten auf die alte hellenistisch beeinflußte Architektur Kaschmirs hin. Aber die Seltenheit dieser Erscheinungen scheint zu beweisen, daß der Buddhismus bei seinem Vordringen aus Indien nach Ost-Turkistan lieber als über Klein-Tibet den viel längeren, aber weniger gefährlichen Weg über Baktrien, einschlug.

In Afghanistan sind Höhlentempelanlagen vorhanden, die denen von Ostturkistan ähneln, aber in viel größerem Maßstab ausgeführt sind[2]. Sie tragen dort denselben Namen, unter dem sie in Ostturkistan bekannt sind, nämlich „tausend Räume, Zimmer oder Zellen"[3].

Sämtliche Tempel in allen Siedlungen Ostturkistans, gleichviel welchem Zeitalter und welcher Örtlichkeit sie angehören, sind nach iranischen oder indischen Vorbildern errichtet; überall fehlt in ihrer Architektur selbst die geringste Spur chinesischer Elemente.

DIE MING ÖI VON QYZIL BEI KUTSCHA

Diese schöne Siedlung ist die größte, in der wir gearbeitet haben. Sie liegt im Süden der kleinen Ortschaft und Poststation Qyzil im Distrikt von Bai an der Straße Aqsu-Kutscha und ist in einer Tagereise von Kutscha aus zu erreichen.

---

[1] cf. L. A. Waddell, *Buddhism of Tibet*, London 1899, S. 257.
[2] z. B. die berühmten Grottentempel von Bamiyan.
[3] pers. *hazar ṣaum* (oder *ṣaum'*); osttürk. *ming öi*.



a. Darstellungen aus dem Leben des Buddha,
Māyā-Höhle, Qyzil



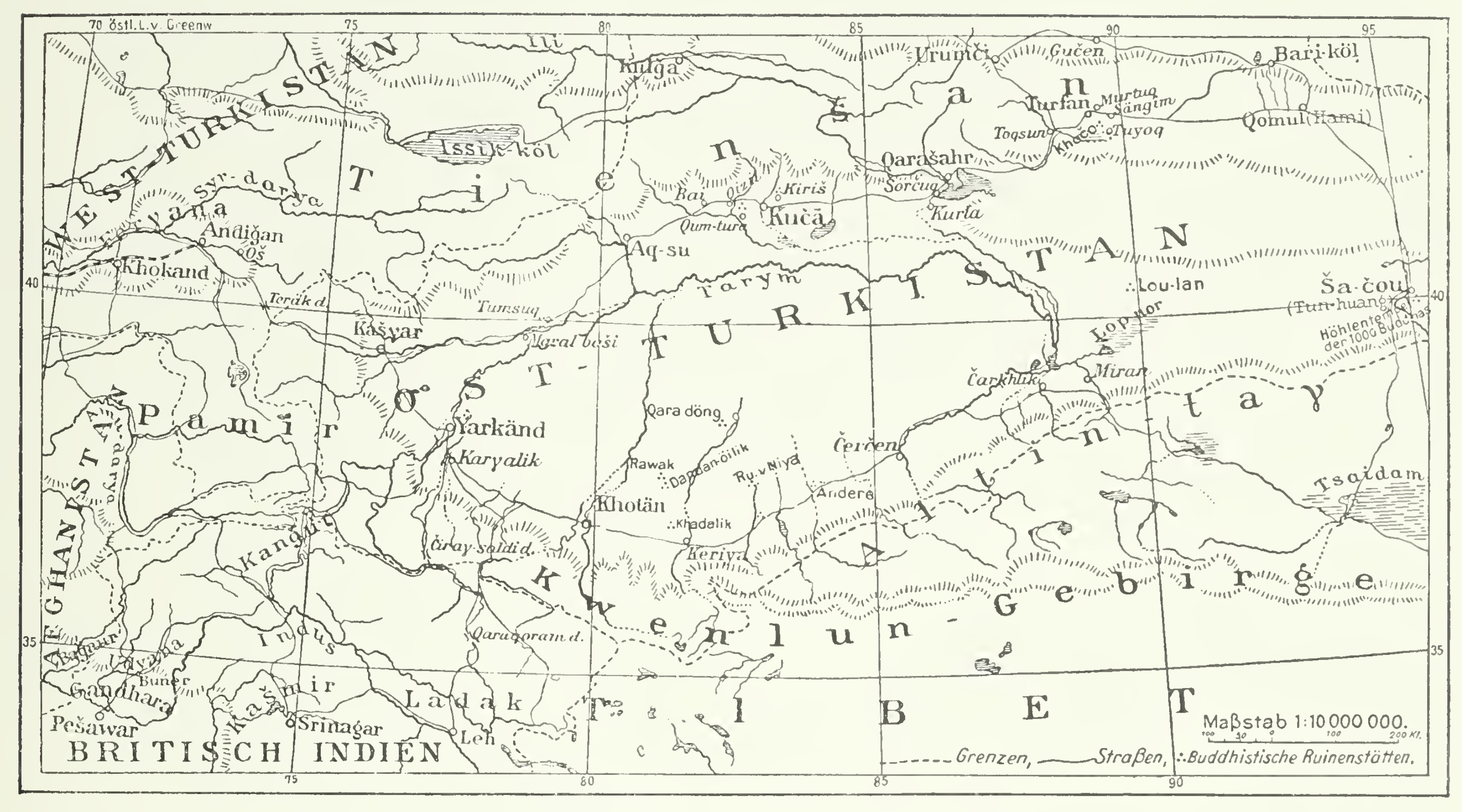
b. Blick durch den Korridor auf die Rückwand mit dem
Bild des Mahākāśyapa, Qyzil



c. Rückwand, Treppenhöhle, Qyzil.
In der Lünette: Māras Angriff



d. Ansicht der Treppenhöhle, Qyzil



KARTE VON OST-TURKISTAN.

Die Tempelanlage befindet sich an einem schwer zugänglichem Ort. Man stelle sich eine Kette von nach Süden steil abfallenden Hügeln vor, die von Westen nach Osten in eine flache Bogenlinie geordnet sind. Beide Enden der Bogenlinie treten an den Muzartstrom heran, dessen reißende Gewässer dort den Zutritt verhindern.

Nur auf der Westseite erlaubt ein niederer, aber durch seine Steilheit sehr beschwerlicher Paß die Übersteigung der Hügelkette; Pferde können ihn nur leicht beladen überschreiten, so daß man für den Transport schwerer Lasten auf die starken, zahmen Yakochsen angewiesen ist.

Vom Fuße der Felswände bis zum Strom erstreckt sich, in sanfter Böschung, eine nicht unbedeutende Fläche reichen Alluvialbodens, den der Strom im Laufe der Jahrhunderte dort abgesetzt hat. Auf diesem Gelände hat ein Bauer mit seiner Familie ziemlich ausgedehnte Felder angelegt. Der Ausblick, der sich dem einreitenden Reisenden von einem weitvorspringendem Sporn des Passes bietet, ist überraschend durch ein Gemisch von Anmuth und Wildheit — die lachenden Fluren mit ihren Hainen von Pfirsich- und Aprikosenbäumen, von Weiden und Pappeln, begrenzt im Süden durch den tosenden Strom und die öden Hügel des rechten Ufers, im Norden durch die phantastisch zerklüfteten Felswände mit ihren hunderten von Tempeln — all dies macht einen packenden unvergeßlichen Eindruck, der auf einen gläubigen Bekenner des Buddhatums mit verdoppelter Macht gewirkt haben muß.

Die Bogenlinie der Felswände wird gebrochen durch die „große“ und zwei „kleine“ Bachschluchten. Erstere liegt im westlichen Drittel der Anlage; sie verläuft nach Norden in ein enges wildzerklüftetes Tal, in das eine schmale Klamm von NW her mündet. Hier vereinigen sich zwei Quellbäche zu einem stärkeren Bach. Die erste, unwichtige „kleine“ Bachschlucht befindet sich im Osten der Tempelanlagen westlich von der „Nāgarāja-Höhle“; die zweite, wichtigere, liegt noch weiter östlich und enthält eine große Anzahl von auf dem Plan nicht eingezeichneten Tempeln. Unbedeutende Quellen entspringen in beiden; sie versiegen im Sommer fast ganz. Aber wir haben erlebt, daß bei einem wolkenbruchartigen Regen plötzlich aus den größeren Schluchten brüllende Wildbäche rotbraunen Wassers hervorbrachen, die das Kulturland in eine Insel verwandelten und Herrn Bartus, der in einem Tempel in der Klamm arbeitete, bis zum Ablauf der Wasser dort festhielten.

Östlich von der zweiten „kleinen“ Bachschlucht hören die Tempel in der unteren Reihe der Vorberge bald auf. Bei der „Teufelshöhle“ führt ein schwindelerregender schmaler Paß zu einer zweiten Anlage äußerst prächtiger Höhlentempel, von denen eine, die „Höhle der Maler“ die schönste und eine der ältesten der ganzen Siedlung war. Aus dem Fenster einer Wohnhöhle dieser „Zweiten Anlage“ genoß man einen wundervollen Blick auf die Ostseite des Tales, wo eine schroffe Felskante im Winkel an die Wasser des Stromes herantritt.

LAGEPLAN DER MING ÖI VON QYZIL.
(NACH GRÜNWEDEL.)
Der den Lauf des Muzartstromes andeutende Pfeil ist von Prof. Grünwedel irrtümlich in der verkehrten Richtung eingesetzt worden.

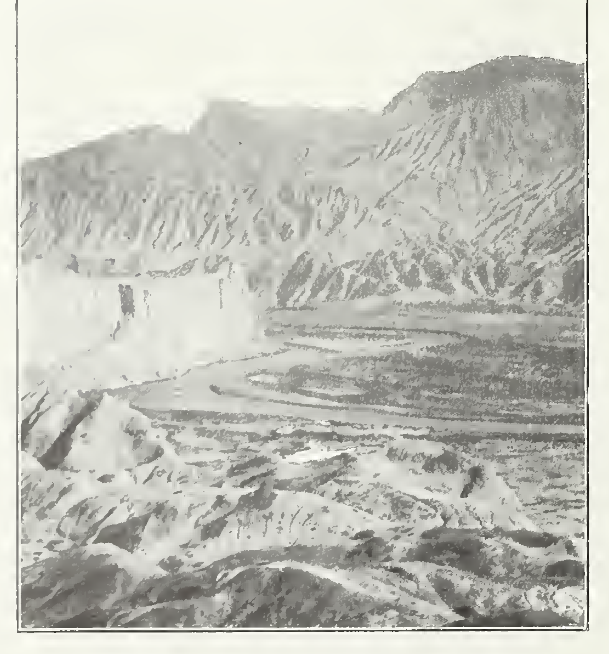
Von der „zweiten Anlage“ aus erreicht man auf beschwerlichem Wege die „Dritte Anlage“, welche aus acht weiter im Gebirge liegenden Felsentempeln besteht. Die drei Anlagen sind somit etagenartig in drei verschiedene, sich hinter einander erhebende Hügelreihen desselben Bergsystems eingemeißelt.

Der Felsen, in den hier die Tempel eingeschnitten sind, ist ein weicher, grauer oder gelblicher Sandstein, in dem oft starke Schichtungen eines rötlichen, härteren Sandsteins lagern.

Diese Anlage ist außer den z. T. etwas früheren Bauten von Tumschuq die älteste der von uns untersuchten Stätten und gehört in der Hauptsache der „tocharischen“ Zeit, vor dem Eindringen der Türken, an. Die ältesten Höhlen möchten wir dem 4. oder 5. Jahrhundert, keine der übrigen einem späteren Zeitpunkt als etwa 750 n. Chr. zuschreiben.

DIE MING ÖI VON QUMTURA

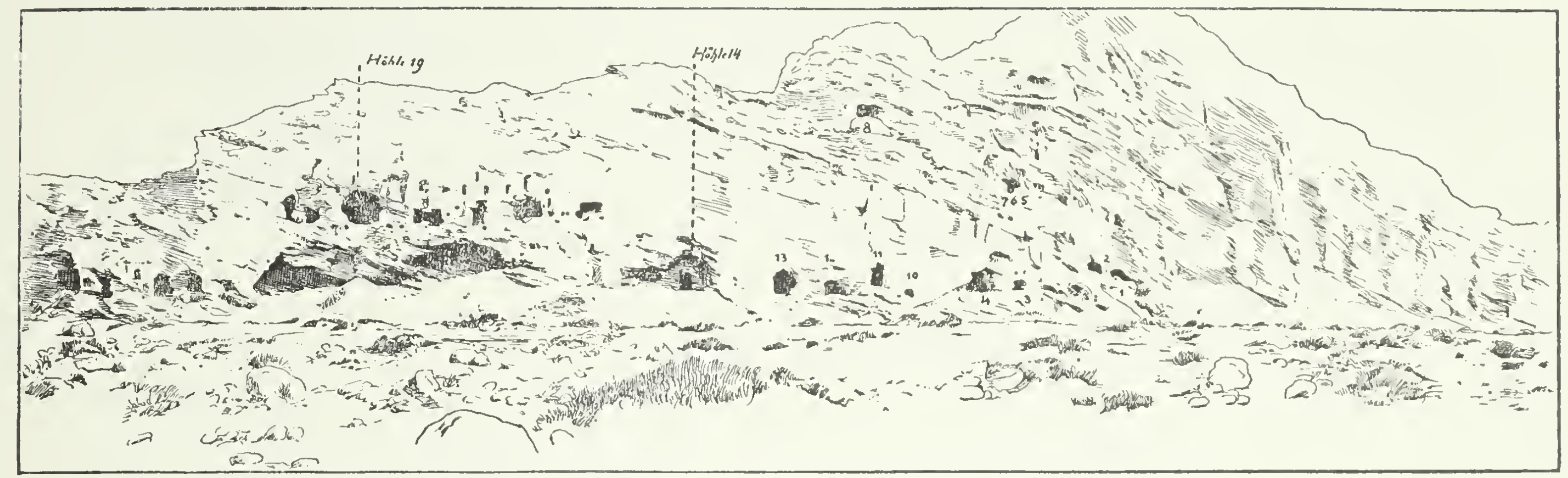
Diese Anlage ist kleiner als die *ming öi* von Qyzil und weist bereits Höhlen auf, deren Bilder uigurisch-chinesischen Charakter tragen. Diese Höhlen gehören einer späteren Zeit an, als die Höhlen der *ming öi* von Qyzil, die, wie die älteren Tempel in Qumtura, durchaus Bilder der älteren, „tocharischen“, Stilarten enthalten.



AUSBLICK AUF DAS ÖSTLICHE ENDE DER FELSWAND, QYZIL.

Die Anlage liegt am Muzartstrom unterhalb der *ming öi* von Qyzil und westlich von Kutscha, von wo aus sie zu Pferde in wenigen Stunden bequem erreicht werden kann.

Ein steiler mehrfach durch klammartige Schluchten unterbrochener Höhenzug erhebt sich auf dem linken Ufer des Stromes, der stellenweise den Fuß der Felsenwände bespült. Wo er von ihnen zurücktritt, glauben wir dies Zurücktreten rezenten Anspülungen zuschreiben zu dürfen. Die Hauptanlage liegt zwischen der „dritten (un-



MING ÖI VON QUMTURA. (NACH GRÜNWEDEL.)

bezeichneten) Schlucht“ und der „Inschriftenschlucht“ (siehe Planskizze), aber in der sich ungemein weit in das Gebirge ausdehnenden letzteren Schlucht liegen noch einige sehr schöne Tempel.

Die zweite Hauptgruppe liegt in den am Oberlauf des Flusses in das Wasser hineinragenden Felsen; sie umfaßt fünf sehr gut erhaltene Höhlen, in deren Vorhallen sich Steinbänke an den weiten auf den Fluß ausblickenden Fenstern hinziehen. Ohne Zweifel genossen die Mönche hier gerne die schöne Aussicht auf den Strom und die vom Wasser aufsteigende Kühle.

In der zweiten Halle vom Eingang in die Anlage befand sich auf der Nordwand eine Reihe in Brāhmīlettern in den Stein gehauener Inschriften. Sie sind in türkischer Sprache verfaßt und dürften nicht vor 800 n. Chr. entstanden sein.

In der ersten und der dritten Höhle (vom Eingange aus) waren die Sockel für die Kultfigur mit einem roh zurechtgemeißelten Steinkern (kopfloser sitzender Buddha) versehen. Solche Steinkerne, die man später mit Stucco und Lehm überzog und dann ausmodellierte, sind in der alten graeco-buddhistischen Kunst Afghanistans bekannt.

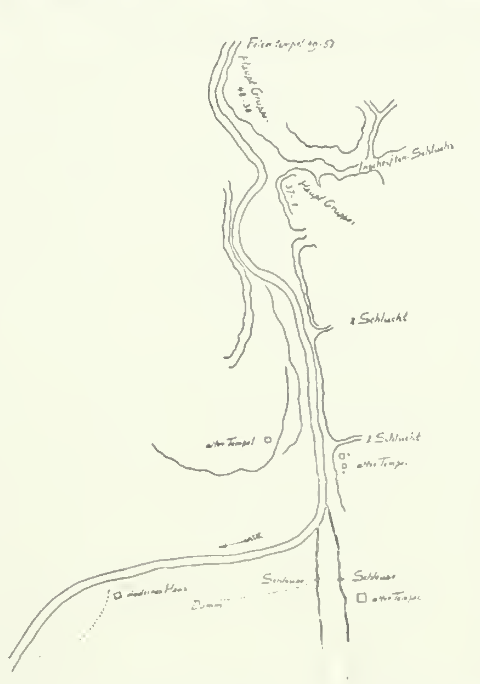
Auch zerstörte chinesische Inschriften kommen in dieser Tempelgruppe vor. Im übrigen war sie jeden Verputzes und somit aller Bemalung bar.

ZWEITE HAUPTGRUPPE, QUMTURA.

Am Südende der Hügelkette, wo der Strom einen Bogen nach Südwesten macht, liegt eine zerstörte Festung, die Feinden den Zugang zu den Tempeln verwehrte.

Der Stein der Felsen ist im allgemeinen weicher graugelber Sandstein mit eingeschichteten Lagen härteren roten Sandsteines. An manchen Stellen aber, z. B. bei Höhle Nr. 19, besteht der Fels aus einem seltsamen Konglomerat versteinerten Reisigs; ein größeres Knochenstück wurde hier aus dem bröckeligen Gestein herausgemeißelt.

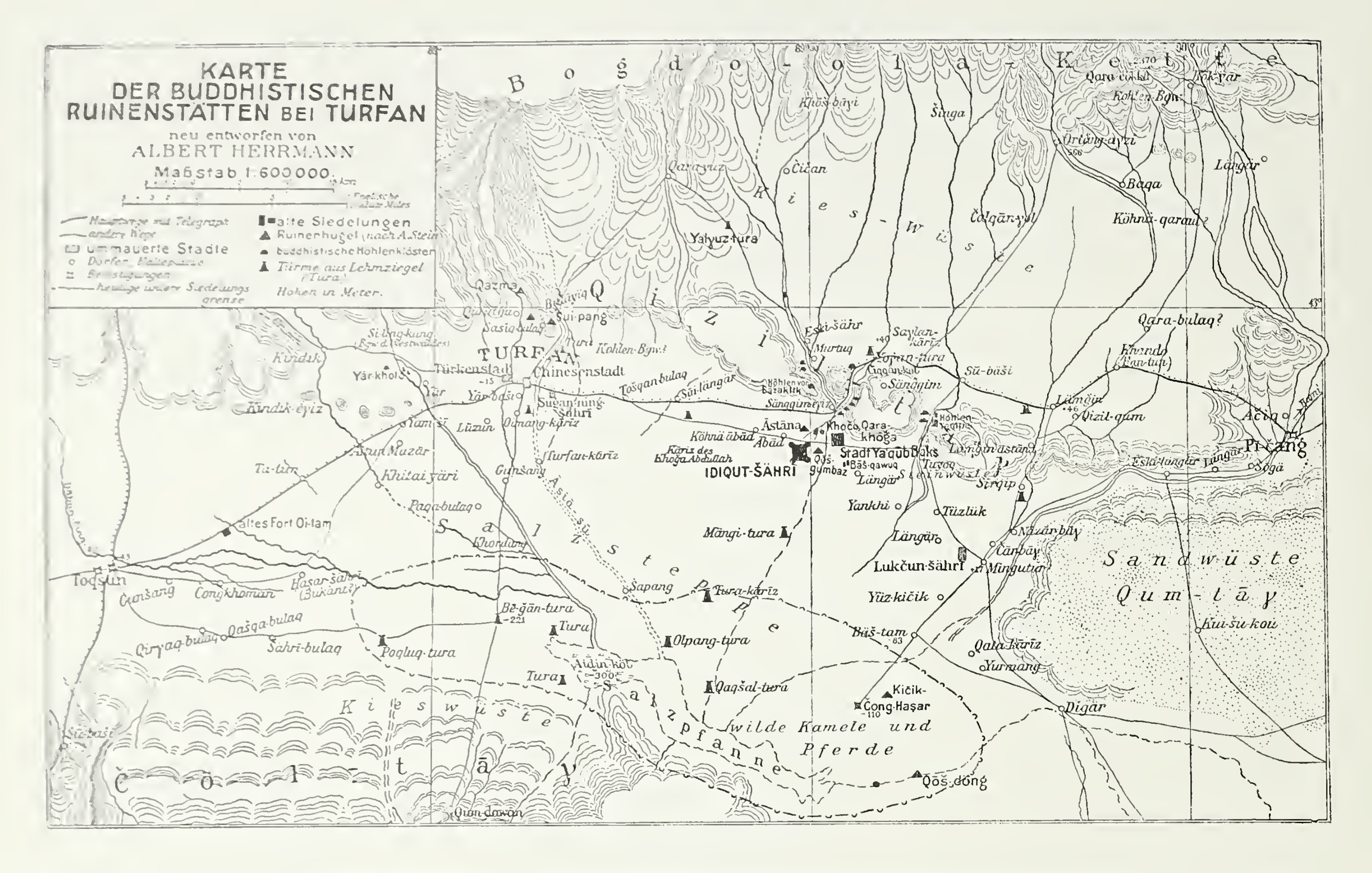
Die älteren Höhlen dieser Siedlung halten wir für dem 7. oder 8. Jahrhundert zugehörig; die jüngeren, in denen die graeco-indischen Bilder schon chinesisch verändert sind, dürften, wie schon angedeutet, nicht vor 800 n. Chr. entstanden sein.



PLAN DER MING ÖI VON QUMTURA. (NACH GRÜNWEDEL.)

DIE MING OI VON BÄZÄKLIK BEI MURTUQ

Wenn man von Qara-Chodscha aus am Rande der Kulturzone nach Norden reitet, erreicht man die reich mit alten befestigten Freibautempeln und einigen Grotten besetzte Schlucht von Sängim, der man in nordöstlicher Richtung bis zum Einfluß des Sariq-Su-Baches folgt. Hier erhebt sich am r. Ufer ein kleiner Paß, den man ersteigen muß. Dann folgt man, auf hohen Klippen, dem Lauf des Murtuqbaches auf dessen rechtem Ufer und gelangt nach der Örtlichkeit, wo die *ming öi* von Bäzäklik in die Uferklippen geschnitten sind. Wer nichts vom Vorhandensein dieser Tempel- und Kloster-



gruppe weiß, wird ahnungslos vorüberreiten, so unauffällig sind die Bauten angebracht. Man kann sie auch nicht sehen, wenn man auf dem Wege über die Uferklippen sich der Anlage nähert; am einzigen Ort, von wo aus die Tempel dem diesen Weg beschreitenden Reisenden sichtbar wären, haben die Mönche eine Mauer so an den Weg gebaut, daß sie den Ausblick auf die Tempel versperrt.

Um die Erbauung der Tempel zu ermöglichen, haben die alten Baumeister in einem durch den Bach erodierten Bogen der Uferklippen in etwa 4 m Höhe vom Talboden eine Terrasse in das weiche sandsteinartige Gestein geschnitten und die dahinter sich erhebende senkrechte Felswand geglättet.

Die Tempelbauten sind entweder Freibauten aus Luftziegeln, oder in den Stein geschnittene Höhlentempel; einige sind Felsentempel mit Vorbauten aus Luftziegeln. Eine Treppe zum Herabsteigen zum Bach befand sich früher an der Südwestecke der Terrasse; eine Mauer mit einem Gebäude am Bachufer scheint den südlichen Teil des am Fuß der Klippen liegenden Geländes vom nördlichen getrennt zu haben.

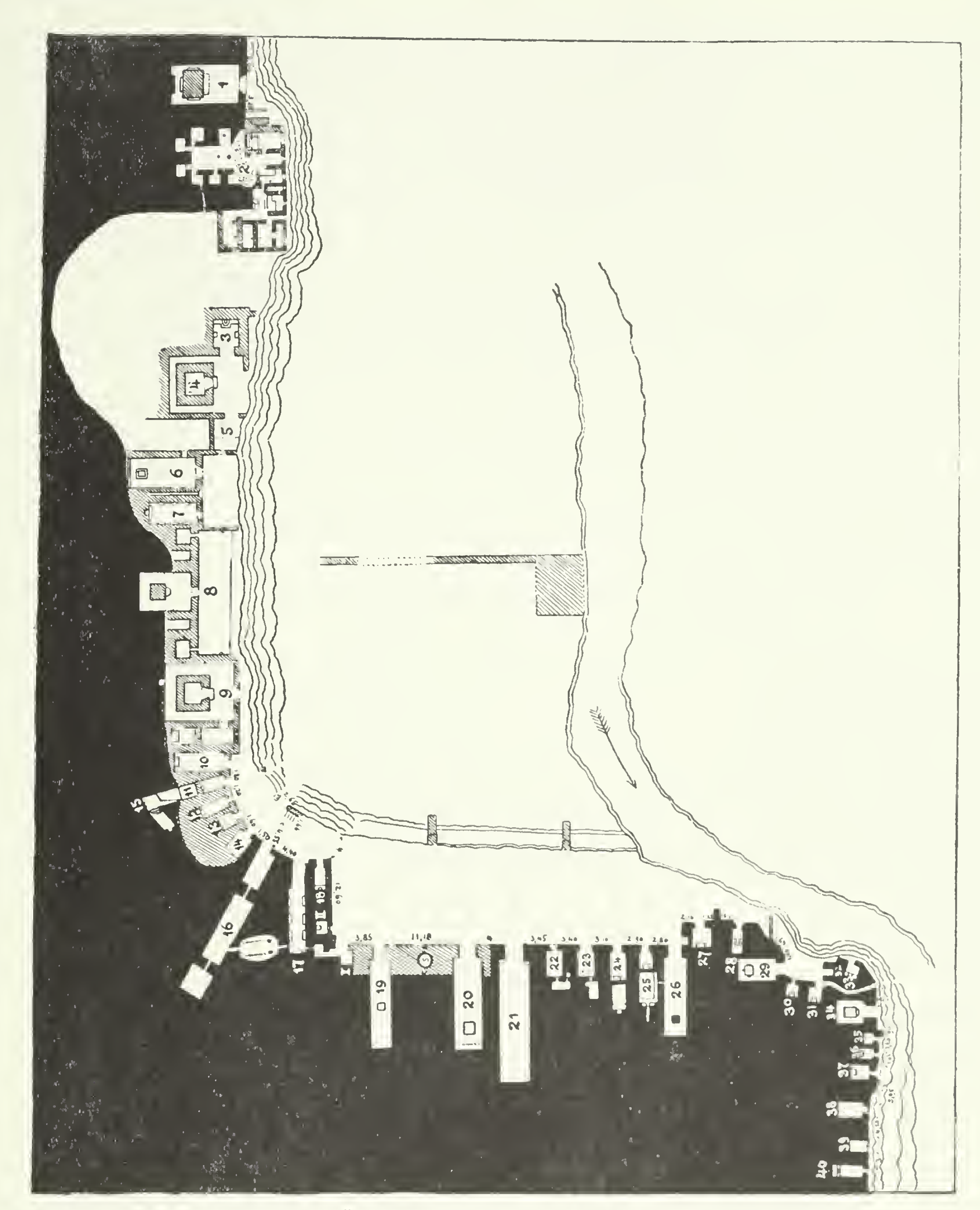
Da die hinter den Bauten sich erhebende senkrechte Felswand, solange sie intakt war, durch ihre Steilheit den Zutritt vom Lande her nicht zuließ, hatte man am Nordende der Terrasse, unweit des heute betretenen Weges nach Murtuq, ein stūpaähnliches Gebäude errichtet, aus dessen Innerem eine steile Treppe und ein Gang auf die Terrasse herabführen. Ein ähnliches Gebäude am Südende mag demselben Zwecke gedient haben, war aber bei unserem Besuch so baufällig, daß wir es nicht weiter untersuchen konnten.

Diese Tempelgruppe ist die jüngste der drei hier beschriebenen Anlagen. Die chinesische Bauinschrift fand sich, auf einer Steinplatte eingegraben, vor und wurde abgeklatscht; der Name der T'ang-Dynastie auf dem Abguß des übrigens stark beschädigten Steins bestätigt die sich aus anderen Indizien ergebende Ansicht, daß diese Bauten während der Glanzzeit des uigurischen Königtums, also in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts, entstanden seien.

ZUR BAUART DER TEMPEL

Wir finden in Ostturkistan zwei Arten von Tempeln, Grottentempel und Freibautempel.

Ob die Freibautempel älter sind als die Grottentempel, oder umgekehrt, vermögen wir nicht zu sagen. In Indien sind die ältesten Tempel sicherlich Holzbauten gewesen, die man, nachdem man in Aśokas Zeit durch westlichen Einfluß die Behandlung



PLANSKIZZE DER MING ÖI VON BÄZÄKLIK BEI MURTUQ. (NACH GRÜNWEDEL.)

des Steines erlernt hatte, dort durch Baumeister in Hausteinbauten oder mittels Steinmetzarbeit im anstehenden Gestein nachahmte. Typisch indische Architektur fehlt aber in den Höhlentempeln und den Freibautempeln Ostturkistans; diese scheinen uns iranischen Vorbildern zu folgen und nur der Stūpa ist überall, wo wir ihn treffen, unweigerlich indischen Ursprungs.

TYPEN DER ÄLTESTEN FREIBAUTEMPEL. Die ältesten Tempel, die wir überhaupt aufgedeckt haben, sind aus Luftziegeln aufgeführte Gebäude auf dem westlichen der drei Hügelvorsprünge, die die große Anlage südlich von der Landstraße zwischen Tschār-Bāgh und Tumschuq tragen. Münzen der Han-Dynastie, die dort gefunden worden, und der Stil der dort erhaltenen Gandhāra-Skulpturen (d. i. aus Stucco geformter Reliefs) veranlassen uns, die ältesten Tempel der Anlage etwa dem 2. Jahrhundert n. Chr. zuzusprechen. Da in dieser Anlage nur einige jüngere Tempel *Gemälde* enthielten, gehört die Beschreibung der beiden ältesten Tempel eigentlich nicht hierher. Wir begnügen uns hier mit einigen Angaben über ihre Bauart und lassen eine Aufzählung der in weiter nach Osten gelegenen Siedelungen vorkommenden Typen folgen.

Der größere der beiden Tempel liegt hoch auf den südlichen Teil des Spornes. Er ist ein Rechteck aus meterstarken Luftziegelmauern, die stellenweise noch eine Höhe von 4 m erreichen. Die (zerstörte) Tür liegt gegen Westen; eine 70 cm breite, 40 cm hohe Bank läuft um das Innere des ganzen 10.15 × 9.20 m großen Raumes. Der Fußboden war aus geglättetem Stucco hergestellt; eine dichte Aschenschicht unter einer 1.50—2 m hohen Ablagerung von Lößstaub entzog ihn zunächst den Blicken. Ringsum waren die Wände oberhalb der Bank mit wenigstens einer Reihe großer grünglasierter Fliesen (76 × 36 cm) bekleidet, von denen wir einige noch *in situ* vorfanden.

Etwa ein Meter von der Mitte der Rückwand (Ostwand des Raumes), befand sich ein aus Stuckplatten errichteter achteckiger prachtvoller Sockel für die Kultfigur. Jede seiner Seiten maß 80 cm; sie ruhten auf einer Reihe von Elefantenköpfen, die einen Lotusblattfries und darüber mehrere Ornamentleisten trugen. Über dem letzteren erhob sich der Körper des Sockels, der mit Reliefplatten im Gandhārastil ausgelegt war, leider aber durch Feuer stark gelitten hatte. An einzelnen Stellen der Reliefs war aber kein Schaden angerichtet; man erkannte dort, daß die Reliefs mit feinem Stucco überzogen und auf das reichste bemalt und vergoldet gewesen sind.

Auf der nach Norden gerichteten Wand waren außen vier große Sockel erhalten, zwei am Ostende und zwei am Westende der Mauer. Die dazugehörigen sicher zwei Meter hohen Statuen waren jedoch spurlos verschwunden.

Von einem Dach fehlte jede Spur; der Raum hat wahrscheinlich ein Holzdach gehabt, dessen herabgestürzte verbrannte Balken die Aschenschicht auf dem Fußboden verursacht haben.

Auch der zweite Tempel muß ein Holzdach gehabt haben, denn in seinen Ruinen fand sich ebenfalls eine Aschenschicht und Holzkohle ohne Reste von Luftziegeln usw.

Er lag auf der nach Osten ansteigenden Seite des Spornes, unterhalb und westlich von einer 9 × 8 m messenden rechteckigen Stūpapyramide. Das Gebäude war ein nicht ganz vollkommenes Quadrat aus 60 cm starken Luftziegelmauern. Die Tür öffnete sich nach Westen auf eine Treppe derselben Breite (1.45 cm); von den Stufen waren sieben erhalten. Vom Eingang bis zur Rückwand lief ein 50 cm breites, 35 cm hohes Podium an den Seitenwänden und der Türwand entlang; darauf standen an jeder Seitenwand je drei halbkreisförmige Lotusthrone, deren hellenistische Statuen bis etwa in Kniehöhe erhalten waren.

An der Rückwand befand sich ein 75 cm breiter, 55 cm hoher Sockel für die Kultfigur, die auf einem Lotusthron gesessen hat.

Die Rückwand selbst war verziert mit einer aus glasiertem grünen Ton in Reliefplatten hergestellten Berglandschaft, deren Ränder mit bemalten Ornamentbändern aus geformtem Lehm eingefaßt waren.

Nach dieser kurzen Beschreibung der Arten des Freibautempels, die wir für die ältesten halten, wenden wir uns zu jenen Arten der Tempel in den jüngeren Siedelungen, denen die in diesem Bande und dem dazu gehörigen Atlas veröffentlichten Malereien entnommen worden sind.

DIE GROTTENTEMPEL. Die in den Stein geschnittenen Höhlentempel treten in 4 Hauptformen auf.

Bauart 1. Der erste und einfachste Typ zeigt eine lange, schmale rechteckige Halle, die, über einer größeren oder geringeren Ausladung der Wand nach Innen, von einem Tonnengewölbe überragt wird. (Abb. 1 u. 2.)

Dieser Typus ist in den alten Siedelungen selten; häufiger tritt er in den jüngeren Kultstätten, besonders der Oase Turfan auf. Dort wird öfter ein Sockelpfeiler in diesen Hallen aufgestellt und dadurch dieser Typ dem der Bauart 3 angeähnelt.

Zuweilen ist an der Rückwand der Halle noch ein kleinerer Raum, und sind an den Seitenwänden mehrere sich gegenüberstehende Seitenkapellen angebracht (Abb. 3). Auch diesen Typ haben wir besonders in den jüngeren Kultstätten angetroffen.

Bauart 2. Der zweite, ebenfalls ungewöhnliche Typ (Abb. 4 u. 5) ist ein quadratischer Raum, dessen Wände am Plafond nach innen ausladen und über einem oft profilierten Sims der Ausladung eine halbkugelförmige Kuppel tragen. Dies ist eine im Stein nachgeahmte Wiedergabe des gewöhnlichen persischen Kuppelbaues *(gumbad,* گنبذ*)*; da der im Felsen arbeitende Steinmetz keine Schwierigkeit findet, jene offenen Ecken zu vermeiden, die den Maurer zwingen, beim Überdachen eines viereckigen Raumes mit einer Kuppel jede Ecke mit einem besonderen Zwickel zu schließen, fehlen diese Zwickel in diesen in den Stein geschnittenen Kuppelräumen[1].

In manchen dieser Kuppeltempel (z. B. in der „Pfauenhöhle“, *Kultstätten,* S. 87) stand ein großer profilierter Sockel in der hinteren Hälfte des Raumes, dort wo in Bauart 3 sich der Stūpapfeiler befindet; diese Art der Kuppeltempel kann daher vielleicht als ein Entwicklungsstadium der Bauart 3 betrachtet werden.

Bauart 3. Häufiger als diese Formen ist der dritte Typ, der Pfeiler- oder Stūpa-Tempel (Abb. 6 u. 7). Er besteht aus einer quadratischen oder rechteckigen Cella, deren Hinterwand der Stūpapfeiler bildet. Zwei schmale und ziemlich niedere Gänge sind rechts und links neben dem Stūpa angebracht; sie führen in einen meist breiteren und höheren Raum hinter ihm. Wir nennen diese zur feierlichen Umwandlung des Stūpa dienenden Gänge „Korridore“. Sie haben stets Tonnengewölbe als Decken. Zuweilen ist die hintere Wand des Stūpa bogenförmig nach hinten gekrümmt; der hintere Korridor hat dann ebenfalls Bogenform (Abb. 8).

Auch die Cella ist meist mit einem Tonnengewölbe gedeckt; in vereinzelten Fällen aber ist ihre Bedachung, wie in Bauart 2,

[1] Nebenbei sei hier bemerkt, daß die Architekten der *ming öi* von Schortschuq-Schiktschin die Zwickel in den Ecken dadurch vermieden, daß sie zugeschnittene Bohlen quer über die offenen Ecken legten und sie mit starken Lagen gestampften Lehms bedeckten.

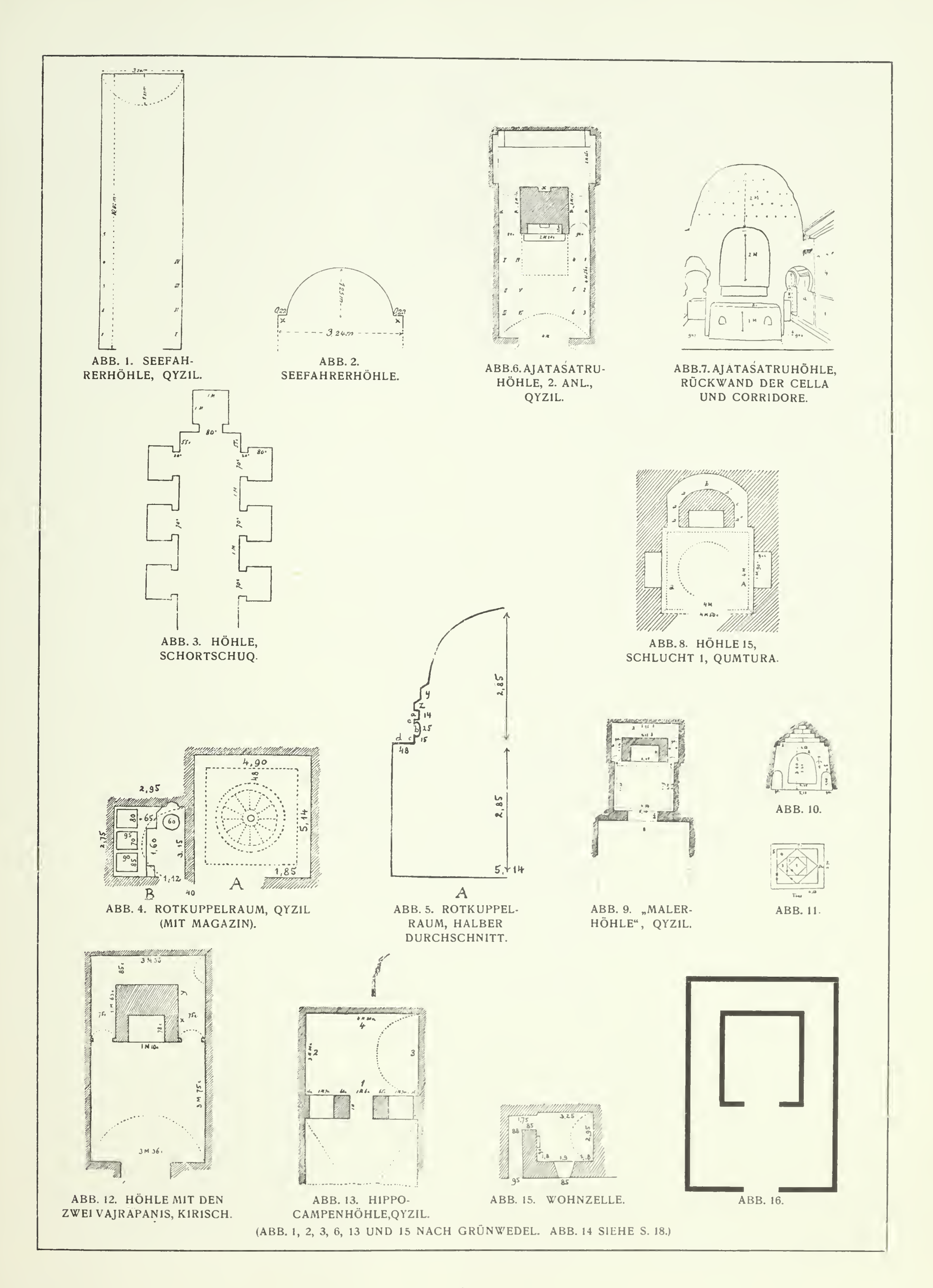


ABB. 1. SEEFAHRERHÖHLE, QYZIL.

ABB. 2. SEEFAHRERHÖHLE.

ABB. 6. AJATAŚATRUHÖHLE, 2. ANL., QYZIL.

ABB. 7. AJATAŚATRUHÖHLE, RÜCKWAND DER CELLA UND CORRIDORE.

ABB. 3. HÖHLE, SCHORTSCHUQ.

ABB. 8. HÖHLE 15, SCHLUCHT 1, QUMTURA.

ABB. 10.

ABB. 4. ROTKUPPELRAUM, QYZIL (MIT MAGAZIN).

ABB. 5. ROTKUPPELRAUM, HALBER DURCHSCHNITT.

ABB. 9. „MALERHÖHLE“, QYZIL.

ABB. 11.

ABB. 12. HÖHLE MIT DEN ZWEI VAJRAPANIS, KIRISCH.

ABB. 13. HIPPOCAMPENHÖHLE, QYZIL.

ABB. 15. WOHNZELLE.

ABB. 16.

(ABB. 1, 2, 3, 6, 13 UND 15 NACH GRÜNWEDEL. ABB. 14 SIEHE S. 18.)

eine halbkugelförmige Kuppel (Abb. 8) oder aber (besonders in den Siedelungen von Kirisch-Simsim und von Qyzil) jene merkwürdige Art der „Kassettendecke“ oder des „Laternendaches“, die nach dem Vorbild einer landesüblichen Balkenkonstruktion in die altkaschmirische Architektur[1] übernommen worden ist, aber noch heute bei Holzhäusern in Kaschmir, im Hindukusch (vermutlich auch in Badachschan) und in Armenien[2] üblich ist (Abb. 9, 10 u. 11).

„Es ist eine pyramidal aufsteigende Balkendecke mit dreieckigen, vertieften Feldern, welche dadurch entstehen, daß die nach oben folgenden Balken mit ihren Köpfen von der Mitte der unten liegenden aus quer gelegt werden[3].“

ABB. 14. KAMIN.
(NACH GRÜNWEDEL.)

In, wie es scheint, späterer Zeit, wird die Nische für die Aufnahme der Kultfigur, die in die Vorderwand des Stūpapfeilers eingemeißelt ist, noch mehr vertieft (Abb. 12). Dies scheint der Beginn der Entstehung einer neuen Form dieses Typs zu sein, die wir bei der Betrachtung der Freibauten erörtern wollen (Abb. 16).

Bauart 4. Die vierte und letzte Art besteht aus einem querliegenden Rechteck mit Tonnengewölbe (Abb. 13). Die Tür befindet sich in der Mitte einer der Längswände und ist manchmal auf jeder Seite von einem Fenster flankiert. Eine Art Freiterrasse liegt vor der Cella und erklärt das Vorhandensein von Fenstern, die in fast allen anderen Tempeln fehlen und dort auch keinen Zweck gehabt haben würden. Denn die meisten Tempel haben dunkle Vorhallen gehabt, die freilich beinahe überall durch Erdbeben abgestürzt sind. Jedenfalls wurden die Tempel mit großen, mit Stoff bespannten Laternen besucht, von denen wir zahllose Überreste aufgefunden haben.

Ähnlich diesem 4. Typ sind die kleinen Grotten, die den Mönchen usw. als Wohnzellen dienten. Es sind querliegende Gewölbe mit einem Fenster in der Außenwand. Den Eingang ermöglichte ein stollenartiger, winkelig abgebogener Seitengang. (Die in der Beschreibung der *ming öi* von Qyzil wiedergegebene Photographie zeigt den Ausblick aus dem Fenster des Wohnraums Abb. 15.)

Die steinerne Pritsche, die man öfter in Wohnzellen antrifft, fehlte in der hier skizzierten Grotte; der Kamin neben der Tür war dagegen ziemlich gut erhalten (Abb. 14).

DIE FREIBAUTEN. Die aus ganz vortrefflich hergestellten, äußerst zähen Luftziegeln errichteten Freibautempel kommen in den Bauarten 1—3 vor, auch bei ihnen ist aber Bauart 3, besonders bei der Errichtung großer Heiligtümer, häufig. Auffallend ist, daß man bei vielen Freibautempeln dieser letzteren Bauart den massiven Block des Stūpapfeilers, dessen Vorderseite man schon bei manchen Felsentempeln sehr tief für die Aufnahme der Kultfigur auszuhöhlen begonnen hatte (Abb. 12), vollständig zu einem Raume umgestaltete.[4] (Abb. 16.) Die Tür dieses Raumes befand sich also an der Stelle der früheren Nische für die Kultfigur, welche man nunmehr auf einem Sockel vor der Mitte der Hinterwand des Raumes aufstellte oder aber auf diese aufmalte.



ABB. 17. GEMALTE „KASETTEN“-DECKE.
(NACH GRÜNWEDEL.)

Der an Stelle des Stūpapfeilers entstandene Raum bildete jetzt die Cella des Heiligtums, während der Raum *vor* dem Pfeiler als Vorhalle Verwendung fand.

Die Dächer der Freibautempel der Bauart 1 u. 2 waren scheints stets Tonnengewölbe oder Kuppeln mit besonderen Zwickelwölbungen für die Ecken. Bei den Tempeln der Bauart 3 trug die

[2] Vergl. A. Foucher, *L'art gréco-bouddhique du Gandhâra*, Paris 1905, Bd. I, S. 145.

[3] Vergl. Sir A. Stein, *Serindia*, Oxford 1921, Bd I., S. 48 und Botta, zitiert in Perrot and Chipiez, *History of Art in Chaldaea and Assyria*, transl. W. Armstrong, London 1884, vol. 1, S. 183.

[3] A. Grünwedel, *Zeitschrift für Ethnologie*, Berlin, 1909, S. 901.

[4] Derselbe Vorgang vollzieht sich, schon früher als bei den Stupatempeln, bei den kleinen hölzernen Votivstūpas. So zeigt ein Stūpa dieser Art, der einer alten Schicht in Tumschuq entstammt, auf der Vorderseite seines quadratischen Unterteils eine geringe Vertiefung, in der eine im Relief geschnitzte Buddhafigur sitzt. Ein anderer solcher Stūpa aus der „größten Höhle“ in Qyzil, hat in einem ähnlichen Unterbau schon einen vertieften Raum, dessen Eingangstür durch zwei Pfeiler mit Hufeisenbogen gebildet wird. Auf dem Untersatz erhebt sich eine rundliche Kuppel und darauf ein stark beschädigter sechsfacher Schirm. Der ganze Stūpa ist mit Blattgold überzogen, der Raum innen blau ausgemalt; eine Figur ist darin nicht (mehr) vorhanden. Auf der r. u. l. Seite des Unterteils ist eine sitzende Buddhafigur in Farben aufgemalt.

Cella eine Kuppel, die übrigen Räume sich überschneidende Tonnengewölbe. Die altkaschmirische „Laternen-" oder pyramidale „Kasetten-Decke" konnte im Luftziegelbau nicht leicht hergestellt werden. Man begnügte sich daher, sie als gemaltes Muster in der Deckendekoration von Freibauten zu verwenden (Kultst. S. 318) und zwar in den Decken von Tonnengewölben.

Sie werden aber auch in den Felsentempeln von Bäzäklik und Čiqqan Köl bereits nicht mehr in den Stein eingemeißelt, sondern als Muster auf die Wölbung aufgemalt (Abb. 17).

VERTEILUNG DER BILDER AN DEN TEMPELWÄNDEN

Genaue Angaben über die Verteilung der Bilder an den Wänden der Heiligtümer können nicht gemacht werden, denn es gibt keine feste Norm; wir müssen uns damit begnügen, dem Leser einen ungefähren Begriff davon zu geben.

Verteilung und Gegenstand der Wandgemälde sind in den verschiedenen Kultstätten und Tempelarten, sowie in den Epochen, denen die Siedelungen angehören, auch verschieden geartet, und es ist zu beachten, daß im allgemeinen die Ansiedlungen um so älter sind, je weiter sie nach Westen, um so jünger sind, je weiter sie nach Osten liegen

DIE GROTTENTEMPEL: *Bauart 1.* Die langen Hallen dieser Bauart haben, in älterer Zeit, wenn man nach dem Beispiel der „Seefahrerhöhle" in Qyzil schließen darf, an den Langwänden rechts und links Darstellungen legendenhafter Erzählungen *(avadāna)* zwischen breiten Schmuckborten getragen; die Kultfigur dürfte ihren Platz an der Rückwand gehabt haben. Das Tonnengewölbe war, soweit erhalten, mit jenen schematischen Darstellungen von Berglandschaften bemalt, auf die wir weiter unten zurückkommen werden.

In späterer Zeit wurde die Kultfigur auf einem Sockel vor die das *parivara* tragende Rückwand gesetzt und die Seitenwände mit großen *praṇidhi*-Darstellungen ausgemalt. *(Kultst.* S. 257, Fig. 537a und Text S. 260).

Zuweilen setzte man auch mehrere Sockel von Buddhafiguren gegenständig an die Seitenwände, während die Hauptkultfigur an der Rückwand verblieb (*Kultst.* S. 265 u. 266). Die Wände wurden dann mit großen Bodhisattva- oder Buddhabildern bemalt. In diesen beiden letzten Tempelarten wird das Tonnengewölbe bemalt mit Reihen meditierender Buddhas. Die Scheitel der obersten Reihen begegnen sich im Zenit der Decke.

Setzt man gegenständige Sockel an die Seitenwände, so ähnelt der Plan des Tempels dieser Art sehr dem Plan der nächsten Abart der Hallentempel, nämlich dem der Halle mit Seitenkapellen. (Abb. 3.)

Diese Abart wird, obwohl anscheinend ein alter Typus, besonders in jüngeren Siedelungen gefunden (Šōrčuq, *Kultst.* S. 194; Sängim Aghyz, *Bericht*, S. 122 u. S. 156).

Diese Hallen enthalten Darstellungen des Buddha und seiner Lieblingsschüler, und zwar scheint das Buddhabild die Rückwand der dem Eingang gegenüberliegenden Kapelle eingenommen zu haben, während die Arhatbilder an den Seitenwänden des Haupttempels und auf den Rückwänden der Seitenkapellen erscheinen.

Die Decke ist in der Halle zu Schortschuq mit stilisierten Berglandschaften, in Sängim-Aghyz dagegen mit einer Zeltdecke oder richtiger mit einem Baldachin in den reichsten Farben harmonisch ausgemalt.

Bauart 2. Bei der Bemalung der *gumbad*- Kuppeltempel scheint man keinem festen Schema gefolgt zu sein, sondern die Gemälde nach dem Belieben des Stifters verteilt zu haben.

Die Kuppel ist in sich nach oben verjüngende Streifen geteilt, die in der Mitte der Kuppel auf eine runde Scheibe stoßen. Sie enthält zuweilen ein Ornament (Lotusblume, *Kultst.* S. 119), oder ein Gemälde, öfters die Flucht des Bodhisattva aus seinem Palast *(Bericht*, S. 146). Die Streifen enthalten Ornamente oder aber Figuren von stehenden Buddhas und Bodhisattvas, deren Lotusthrone von nur bis zu den Schultern sichtbaren, aus Wasserflächen auftauchenden Nāgarājas gestützt werden. *(Kultst.* S. 120.)

Der die Kuppel nach unten abschließende Sims ist oft reich profiliert und mit Schmuckborten verziert.

Die Kuppel wird von Göttern oder Dämonen (zuweilen Tritonen) mit ausgestreckten Armen in die Höhe gehalten: die Bilder dieser Kuppelhalter sind an wechselnden Stellen der horizontalen Decke dargestellt und sind in manchen Fällen von einem Wasserfries mit allerhand Wassergetier spätantiker Ableitung begleitet. Man darf annehmen, daß öfters die Cella einen Teich darstellend gedacht ist, und für spätere Avalokitesvara-Heiligtümer in der Turfaner Oase ist diese Annahme unabweisbar, da deren in echtem *al fresco* ausgemalten Fußböden regelmäßig einen Teich darstellen.

Bauart 3. Die Verteilung der Gemälde in dieser für uns wichtigsten Gruppe ist bei den älteren Tempeln der westlichen Siedeungen (Qyzil und Qumtura) gewöhnlich wie folgt.

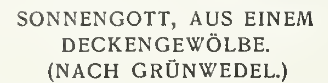
DIE CELLA. Auf den Türlaibungen befinden sich Schutzgötterbilder; wir haben Grund zu glauben, daß Pāñcika und Hāritī

hier öfter dargestellt wurden. (In manchen älteren Tempeln scheinen diese Gottheiten aber als Stelen an den Eingängen zu den Seitenkorridoren ihren Platz links und rechts von dem Buddha in der Nische der Vorderwand des Stūpapfeilers gefunden zu haben.)

Die Lünette über der Tür enthält häufig eine Darstellung des Bodhisattva Maitreya mit Begleitfiguren, während sich an der gegenüberliegenden Wand des Stūpapfeilers die Nische für das Kultbild befindet. Der Rest dieser Wand ist entweder mit einer Berglandschaft bemalt oder trägt die in geformtem Lehm modellierte Reliefdarstellung einer solchen mit dem *parivāra* des Buddha, Indra, Pañcaśikha und Göttern.

An den Wänden der Cella verlaufen mehrere Reihen rechteckiger oder quadratischer Bilder. Die einzelnen Darstellungen sind durch schmale, senkrechte, die einzelnen Reihen durch breitere horizontale Ornamentborten von einander getrennt. Diese Bilderreihen enthalten Darstellungen der Predigten des Buddha oder der Ereignisse seines Lebens.





SONNENGOTT, AUS EINEM DECKENGEWÖLBE. (NACH GRÜNWEDEL.)



TEILE EINER BERGLANDSCHAFT AUS EINEM DECKENGEWÖLBE. (NACH GRÜNWEDEL.)

Über der obersten dieser Bilderreihen läuft entweder ein gemalter hölzerner Balkon mit Gitter um den Raum der Cella, oder aber ein solcher Balkon ist, auf in die Wand eingelassenen Konsolen, aus Balkenwerk erbaut. Im ersteren Falle sind auch die auf dem Balkon musizierenden und blumenstreuenden Halbfiguren von Göttern und himmlischen Musikern nur gemalt, im letzteren aber aus Ton modelliert und bemalt und vergoldet.

Über diesem Musikerfries befindet sich die Ausladung, von derem inneren Ende das Tonnengewölbe sich erhebt. Die horizontale untere Fläche der Ausladung trägt zuweilen einen Wasserfries mit Fischen, Meerschnecken, Tritonen, Hippokampen u. dgl.; diese Friese entstammen deutlich spätantiken Malschulen.

Die Decke selbst ist in der älteren Zeit meist bemalt mit schematischen Darstellungen von Berglandschaften, in denen zuweilen meditierende Buddhas sitzen oder *jātaka*-Erzählungen dargestellt sind (s. Abb.). Jeder der Berge ist in einer anderen Farbe gemalt. Die Berge erscheinen in Reihen. Im Zenit des Tonnengewölbes streben die auf beiden Gewölbehälften aufsteigenden Bergreihen mit ihren Gipfeln einander zu, lassen aber einen breiten Raum frei und in diesem freien Raum wird dargestellt der Sonnengott auf seinem (oft von zwei oder vier Pferden gezogenen) Wagen — eine wenig veränderte Abwandelung eines spätantiken Motivs.

Auch die ihn begleitenden Windgötter mit ihren Schläuchen stammen aus der antiken Welt — sie sind aber häufig als dämonische Weiber mit spitzen Hängebrüsten dargestellt. Kein Zweifel, daß diese Figuren den tibetischen Malern den Vorwurf für manche ihrer weiblichen Dämonengestalten geliefert haben. Sonne und Mond, Züge fliegender Enten oder Gänse, fliegende Buddhafiguren und ein Nāgas zerfleischender, oft doppelköpfiger Garuḍa füllen den Rest des Streifens; diese Malereien sind meist außerordentlich keck und lebendig ausgeführt.

Zuweilen, besonders aber in späterer Zeit, werden die Seiten des Tonnengewölbes mit Reihen meditierender Buddhas bemalt. In zwei merkwürdigen Höhlen in Qumtura sind die Buddhas einiger Reihen vielköpfig und der Mittelstreifen trägt, statt der oben geschilderten Darstellungen, nur fliegende Buddhas neben quer zur Längsachse sitzenden vier- und siebenköpfigen Mönchs- oder Buddha-Figuren.

Meistens finden sich die *Stifterbilder* in der Cella und zwar sind sie manchmal rechts und links vom Eingang an den Türwänden unter den erwähnten Bilderreihen angebracht; dann sind sie nicht groß; oder aber sie verdrängen die Bilderreihen überhaupt von den Türwänden, die sie mit ihren beinahe lebensgroßen Bildern fast ganz füllen. Oder aber die Bilder der Stifter und ihrer Frauen nehmen, in Reihen übereinander geordnet, die beiden Wände neben der Tür vollkommen ein. Zuweilen sind dann die Figuren der obersten Reihen zahlreicher und kleiner als die der unteren, bis in der untersten rechts und links nur je eine größere Person, Fürst und Fürstin, erscheint.

DIE SEITLICHEN KORRIDORE. In den seitlichen Korridoren waren zuweilen ebenfalls Stifterbilder an beiden Wänden dargestellt, in seltenen Fällen finden sie sich sogar an einer Wand des hinteren Korridores. Manchmal erscheint die ganze Sippe: voran die Mönche (der Familie?), dann der Fürst mit seiner Frau, dann die Söhne. Oder die Ritter erscheinen in Gruppen von drei, vier oder mehr Personen auf der einen, die sie führenden Mönche auf der gegenüberliegenden Wand des Korridores. Die Damen folgen gruppenweise hinter den Männern, können aber auch fehlen.

Diese Anordnung der Stifterbilder kann, wie Grünwedel annimmt, die prozessionsmäßige Umwandlung des Stūpa, eine rituelle Handlung, darstellen.

Statt der Stifterbilder sind in den Korridoren öfters Reihen von Stūpas aufgemalt; diese sind mit einer Nische versehen, in der ein sitzender Buddha abgebildet ist. In einem Fall enthielt die Nische das Bild eines Leichenbrandbehälters.

In älteren Höhlen befand zuweilen sich ein bankartiger Sockel an den Außenwänden der Seitenkorridore; er war bestimmt für eine wechselnde Anzahl großer menschlicher Figuren. Leider waren sie stets bis an die Kniee zerstört, doch konnte an den Resten noch die edle hellenistische Drapierung der Gewänder und die gute Modellierung von Unterschenkel und Fuß festgestellt werden.

In vielen anderen Tempeln aber, in denen die Stifterbilder an den Türwänden abgebildet sind, tragen die Wandflächen der Seitengänge Buddhabilder oder auch Szenen aus dem Leben des Buddha (z. B. die Ajātaśatru-Legende).

Die Tonnengewölbe der Korridore sind öfters mit einem Schachbrettmuster in weiß und blau (oder grün) ausgemalt; die Quadrate stehen auf der Spitze. In der Längsachse der Wölbung wird das Muster manchmal durch ein breites Band ultramarinblauer Farbe unterbrochen, auf dem ein Flug weißer gelbgeschnäbelter Gänse dem Eintretenden entgegenfliegt. Auch der Sonnengott und seine Begleitung kommt vor.

DER HINTERE KORRIDOR. Gewöhnlich höher und breiter als die Seitengänge, enthält dieser Raum an seiner Rückwand oft einen Sockel für die Relieffigur des in das Nirvāṇa eingehenden Buddha. In vielen Tempeln ist der Nirvāṇa-Buddha und sein Lager nur gemalt. Die Wand dahinter trägt dann das gemalte *parivāra* mit den Sālbäumen, während auf der gegenüberliegen-Wand die Verbrennung der Leiche oder die Verteilung der Reliquien, in seltenen Fällen auch der Angriff des Māra, dargestellt ist.

In dem Deckengewölbe rechts und links finden sich musizierende Götter und im Zenitstreifen auch hier Sonne und Mond, Garuḍa usw.

DIE FREIBAUTEMPEL. Bei den Freibautempeln der *Bauart 1* kann man kein festes Schema für die Verteilung der Bilder angeben; mit Seitenkapellen versehene Tempel dieser Art sind uns nicht begegnet, dagegen gilt für die mit gegenständigen Sockeln versehenen Hallentempel etwa das für die Grottentempel dieser Art gesagte.

Bauart 2. Ein ziemlich wohlerhaltenes Beispiel wird *Kultst.* S. 233 (ein anderes, älteres, in Chotscho, S. 6) geschildert. An der Rückwand ein Sockel für die Kultfigur mit einem niedrigeren Sockel für Begleitfiguren; der Rest der Rückwand bedeckt mit einer Darstellung von Amitābhas Paradies. An den Seitenwänden je ein Sockel für eine Bodhisattvafigur (Avalokiteśvara und Maitreya?) mit Begleitfiguren. An den Türwänden rechts und links Stifterbilder und auf den Türlaibungen Darstellungen von Schutzgöttern.

Bauart 3. Für jene Abart der Tempel, in der der ausgehöhlte Stūpa zur Cella geworden ist, ist folgendes Schema für die Verteilung der Bilder beliebt. In der Rückwand ein Sockel für das Kultbild, auf der Wand selbst die zugehörigen Nebenfiguren. An den Seitenwänden Darstellungen aus Legenden, an den Türwänden Bilder der Stifter, auf den Türlaibungen Schutzgötter. In den Korridoren große Buddhagestalten mit Begleitfiguren *(praṇidhi*-Szenen); am Eingange der Korridore Gruppen von Mönchen (Tempel 9, Bäzäklik.)

DIE STILARTEN

Die Grundlage der buddhistischen Stilarten Ost-Turkistans ist eine Malart, die genau übereinstimmt mit dem Stil der Gandhāra-Skulpturen. In dieser alten Malweise ausgeführte Bilder sind verhältnismäßig selten; wir haben nur ein einziges wohlerhaltenes Gemälde dieser Art gefunden, nämlich die Darstellung des Lebens des Buddha in vier Bildern, aus der Māyāhöhle der „Zweiten Anlage“ in Qyzil bei Kutscha[1] (Taf. a, Abb. a).

Aus diesem Stil entsprungen, weisen die Wandgemälde der Oasen von Maralbaschi, Kutscha, Kurla-Qaraschahr und Turfan die Kette der Abwandlungen auf, die die buddhistische Malerei auf ihrem Wege durch Turkistan nach China und Japan unter fortwährender, neuer Beeinflussung durch indische und persische Entwicklungen durchgemacht hat.

Es ist zu bedauern, daß wir in diesen Veröffentlichungen immer noch keine vollkommenen Entwicklungsreihen geben können; etwa hundert Kisten mit kostbaren Gemälderesten harren noch

---

[1] S. *Kultst.* S. 166—167, Schlechter erhaltene Beispiele desselben Bildes ebenda, S. 45—47 und S. 144.

Diese Bilder sind eigentlich unausgemalte Linienzeichnungen; ihre Betrachtung soll den Beschauer in alte Zeiten versetzen und

in den Kellern des Museums ihrer Bearbeitung und Konservierung; wenn nicht Hilfe kommt, ist zu befürchten, daß diese unschätzbaren Dokumente der Wissenschaft verloren gehen.

Wir nennen diese Gemälde Dokumente, denn im Gegensatz zu allen Gegenständen aus Mittel- und Ost-Asien, die im Wege des Kunsthandels Europa erreicht haben, sind unsere Funde, und die unserer ausländischen Mitarbeiter, allein zweifellos echt und meistens genau oder annähernd genau zu datieren, zwei Punkte, durch die sie sich vorteilhaft von aller der Handelsware, die in den ostasiatischen Museen einen zu großen Raum einnimmt, unterscheiden.

Die Aufstellung einer Liste der Stilarten, die in zuverlässiger historischer Folge jeden Stil genau einer bestimmten Periode zuzuweisen vermöchte, ist einstweilen noch nicht möglich. Erstens sind nämlich noch nicht alle Gemälde dem Studium zugänglich, und zweitens werden stilkritische Studien mit besonderer Vorsicht und Zurückhaltung zu behandeln sein, weil wir wissen, daß diese Gemälde mit Pausen ausgeführt wurden; es ist daher immer möglich, daß zu einem einer jüngeren Zeit angehörigen Tempel eine in älterer Zeit entstandene Pause verwendet wurde.

Prof. Grünwedel hat schon vor längerer Zeit (*Zeitschrift für Ethnologie*, Berlin 1909) den Versuch gemacht, eine solche Liste aufzustellen. Wir geben sie hier, mit einigen Zusätzen und Veränderungen in Anmerkungen, wieder, bemerken aber dazu, daß es einer späteren Zeit vorbehalten bleiben muß, sie auszuarbeiten und, wahrscheinlich, sie zu berichtigen.

LISTE DER HAUPTSTILARTEN (nach Grünwedel). *1. Gandhāra-Stil.*[1] „Unter diesem Namen fasse ich zunächst mehrere Variationen von Stilarten zusammen, welche am unmittelbarsten spätantike Elemente, wie sie am deutlichsten an den Gandhāraskulpturen ausgeprägt sind, erkennen lassen. Die Variationen bestehen darin, daß in gewissen Höhlen das antike Element vorwiegt, in andern eine stark persische oder indische Beimischung bemerkt wird, daß in gewissen Höhlen Kompositionen vorkommen, die aus den Gandhāra-*Skulpturen* bekannt sind, während andere in ihren Prototypen antike *Gemälde* (Vasenbilder) vermuten lassen. Wenn wir nicht irren, müssen wir für diese Varianten verschiedene Ausgangspunkte annehmen von denen aus sie nach Kutscha und seiner Umgebung gelangt sind.

---

deshalb wählte man wohl die Linienführung der ältesten bekannten buddhistischen Darstellungen, die die Person des Erlösers abzubilden gewagt hatten, nämlich die der Gandhāra-Skulpturen. Daß diese auf eine ältere Malschule zurückzuführen seien, hat Grünwedel schon vermutet. (*Buddh. Kunst in Indien*, 2. Aufl. Berlin 1920, S. 83.)

[1] Diese Liste gibt in der Reihenfolge der Stilarten auch deren relative Chronologie. Die Liste bezieht sich auf die Siedelungen der Oase von Kutscha (Qyzil, Qumtura, Kirisch), auf die Anlage in der 8 bis 9 Tagereisen weiter östlich gelegenen Oase von Kurla-Qaraschahr (Schörtschuq—Schiktschin) und auf die von Kurla aus in 8 Tagereisen in nordöstl. Richtung zu erreichenden Tempelgruppen der Oase von Turfan (Chotscho, Sängim-Aghyz, Bäzäklik, Murtuq und Tuyoq).

Der historischen Entwicklung gemäß, sind alle Anlagen je weiter sie nach Westen liegen, um so älter, je weiter nach Osten, um so jünger. Eine positive Chronologie aufzustellen ist sehr schwierig, wir möchten aber die ältesten Beispiele der *Stilart 1*, die sämtlich in Qyzil aufgedeckt wurden, dem 5. bis 6. Jhrhdt. unserer Zeitrechnung zuweisen. Diese Gemälde stammen aus der „Höhle der Maler" (*Kultst.*, S. 148ff.) der „Seefahrerhöhle" (*Kultst.*, S. 147) der „Hippocampenhöhle" (*Kultst.*, S. 102 ff., vergl. auch Band IV, Taf. 1—2) und der „Pfauenhöhle" (*Kultst.*, S. 87). Die Profanbilder dieser Tempel, Maler oder Stifter, tragen die merkwürdigen Kragenröcke der „tocharischen" Ritter, aber in älterer Schnittweise, und statt der gescheitelten Haare tragen ihre Köpfe eine seltsame perückenartige Frisur oder ein Kopftuch, stark an ägyptische Art erinnernd.

Wohl noch älter und kaum der Stilart 1 zuzurechnen, sind die merkwürdigen, sehr hellenistischen Gemälde der Höhle mit dem Zebuwagen in Qyzil (*Kultst.*, S. 114); Reste einer ähnlichen Malart haben wir auf der einen, erhaltenen, Seitenwand des „Tempelchens mit dem Sockel" in der älteren Siedelung von Tumschuq bei Maralbaschi angetroffen.

Neben der persischen Beimischung, die Grünwedel mit Recht diesem Stil zuspricht, findet sich in Qyzil auch *ein* Beispiel wenigstens rein sassanidischer Ornamentik; es ist der schöne Fries (gegenständige Enten in Perlenmedaillons), den wir in der „Größten Höhle" in Qyzil (*Kultst.*, S. 77 und Bd. IV, Taf. 15) aufgedeckt haben. Er gehört u. E. dem 6.—7. Jahrh. an; der Tempel kann dem buddhistischen, vielleicht aber auch dem manichäischen Kult gedient haben.

Beispiele von Bildern, in denen die antiken Elemente in besonders stark indischer Weise, wenn auch recht verschiedenartig abgewandelt sind, erkennen wir in den schönen alten Gemälden der „Schatzhöhle" in Qyzil (*Kultst.*, S. 99 und Bd. IV, Taf. 3), sowie in dem Cyclus von Bildern aus der „Treppenhöhle" ebenda, (*Kultst.*, S. 117 und Bd. III Taf. 6-10), denen die jüngeren und im Stil ganz neuzeitlich anmutenden Bilder des Mahakāśyapa und des Mallafürsten (Bd. III, Taf. 2-3) und die merkwürdige Darstellung des „schwarzen und des weißen Inders", alles aus Qyzil (Bd. IV, Taf. 7) zuzugesellen sind. Die älteste Höhle der *Stilart 2*, oder die jüngste der Stilart 1, ist unserer Meinung nach die „Höhle der 16 Schwertträger" in Qyzil (*Kultst.*, S. 50 ff. und Bd. IV, Taf. 4 u. 5); etwas später dürfte die „Höhle der Maya in Qyzil (*Kultst.*, S. 113) und die älteste Höhle in Qumtura (Nr. 15; *Kultst.*, S. 9ff.) anzusetzen sein; an diese Höhlen reihen sich chronologisch an die „Rotkuppelhöhle" in Qyzil (*Kultst.* S. 82 ff und Band IV, Taf. 8b) und die Höhlen in der „kleinen Bachschlucht" Qyzil (Bd. III, Taf. 1, und Bd. IV, Taf. 8b). Diese Tempel mit ihren Bildern dürften dem 6.—7. Jhdt. angehören. Ein Ausläufer dieser Stilart findet sich in dem fernen Tuyoq (*Kultst.* 327), wo übrigens auch ein spätsassanidischer Fries (Eberköpfe im Perlenmedaillon, vergl. *Kultst.*, S. 331 und Herzfeld, *Am Tor von Asien*, Berlin 1920, Taf. LXIV) aufgedeckt wurde. Diese Bilder in Tuyoq gehören u. E. dem 7. Jhdt. an.

Die Stilarten 1 und 2 beherrschen vollkommen, mit den erwähnten Ausnahmen, die Gemälde in der Ansiedelung von *Qyzil*. Da dort die jüngeren Stilarten fehlen, müssen wir annehmen, daß diese Siedelung vor dem Aufkommen des uigurisch-chinesischen Stiles durch irgend welche Umstände, etwa um 700, zerstört worden sei. Chinesische Elemente fehlen vollkommen, und auch in den Ms.funden kommen fast nur Reste von Büchern in indischen Schriften vor; sogar soghdische Fragmente sind selten. In *Qumtura* (u. *Kirisch)*

„*2. Der Stil der „Ritter mit den langen Schwertern*" — welcher wohl nur eine lokale Weiterentwicklung des vorhergehenden genannt werden darf, schon deswegen, weil wir für Stil 1 dieselben Stifterbilder annehmen dürfen. Die Koinzidenz verschiedener Einzelheiten dieser Stifterbilder mit Darstellungen auf indoskythischen Münzen legt es nahe, unter allem Vorbehalt die Stilarten 1 und 2 als indoskythischen Stil zusammenzufassen. Auch Stil 2 hat Abarten, welche wir, wenn wir nicht irren, verschiedenen Zeitperioden und ihrer Mode — es handelt sich meist um Kostümbilder — zuschreiben dürfen.

„*3. Ältere türkische Stilart*[1]. Sie hat schon eine Art Mischcharakter, da die Formen von Stil 1 und 2 (noch mehr als 1) latent eingegliedert sind und mitunter, durch die dargestellten Sujets geleitet rein, durchbrechen. Daneben treten deutlich chinesische Elemente auf, besonders füllen sich die Umrahmungen der Bilder an den Wänden und auf den Plafonds mit einer reichen, ungemein reizvollen Blumenornamentik — mit Blumen, welche, wenn wir nicht irren, im Lande nicht vorkommen. Die Stifterbilder zeigen eine von den vorigen Stilarten völlig abweichende Tracht. Die Inschriften erscheinen in Chinesisch und zentralasiatischer Brāhmī.

„*4. Jüngere türkische Stilart.*[2] — der eigentliche uigurische Stil, repräsentiert durch die große Masse der Bilder in der Umgebung von Turfan, so besonders Tempel [-Anlage] Bäzäklik von Murtuq, kann als abgeblaßter synkretistischer Stil der vorhergehenden bezeichnet werden.

„*5. Der Lamaistische Stil*[3] mit deutlichen Anlehnungen an Tibetisches."

VERHÄLTNIS DER STILARTEN ZUR BAUART UND BILDERVERTEILUNG. Die Bauart der Tempel, und die Art, wie sich die Verteilung der Bilder an den Wänden vollzog, stand augenscheinlich in einem gewissen, wenn auch losen Verhältnis zu den aufgeführten Stilarten; man kann aber einen festen Plan für diese Dinge nicht aufstellen, und es scheint nur festzustehen, daß jene Freibautempel der Bauart 3, bei welchen der Stūpapfeiler ausgehöhlt und zur Cella umgewandelt worden ist, ausschließlich in der vierten Stilart von Grünwedels Liste ausgemalt worden sind.

---

sind die älteren Höhlen in diesen Stilarten ausgemalt; in *Schortschuq* und in *Chotscho* treten diese Malweisen hinter den jüngeren Stilarten vollkommen zurück.

[1] Der Mischcharakter auch der ersten beiden Stilarten ist unverkennbar, nur setzt die Mischung sich dort aus uns bereits vertrauteren indischen und iranischen Elementen zusammen, die von durch die europäisch-westasiatischen Kunstübungen stark beeinflußten Künstlern stammen. In Stilart 3 wird die Mischkunst fremdartiger durch das Auftreten der alten Formen in ostasiatischer Umgießung.

Die überraschend schönen Blumenornamente, die in Schortschuq öfter vorkommen (*Kultst.* S. 207) sind persisch-hellenistischen Ursprungs. Sie finden sich auch in den jüngeren Siedelungen von Turfan (vergl. *Chotscho*, Taf. 35 und *Bericht*, Taf. XXII u. XXIII) von wo aus sie nach den ausgedehnten Höhlentempelanlagen von Tun-hwang gelangt sind.

Die Stilart 3 ist in schönen Beispielen vertreten in Qumtura (vergl. Bd. III, Taf. 11); sie tritt auch in Kirisch auf, und ist in Schortschuq der herrschende Stil. In der Oase von Turfan tritt sie zurück; die Stilart 4 ist jedenfalls in den am wenigsten zerstörten Anlagen die häufigste.

Die Schriften auf den Namenkartuschen im Qumtura sind in chinesischen oder in Brahmī-Charakteren ausgeführt, zuweilen in uigurischen Lettern; in einem Fall („Nirvāṇahöhle", Qumtura, *Kultst.* S. 28 ff.) ist die Kartusche des Stifterbildes zweisprachig, nämlich chinesisch und uigurisch. Einige der Inschriften in Brahmi-Schrift sind in mitteltürkischer Sprache verfaßt.

Die Stifterbilder in Qumtura und Schortschuq, nicht aber in Kirisch zeigen, so weit erhalten „uigurische" Tracht. Die ältesten Tempel, die in dieser Stilart ausgemalt sind, dürften nach der Unterwerfung Ost-Turkistans durch die T'ang entstanden sein; sie sind wohl von Chinesen für Chinesen erbaut. Die Tempel in Qumtura mit uigurischen Inschriften sind möglicherweise Votivkapellen benachbarter türkischer Fürsten. Wir weisen diese Stilart dem 7. bis frühen 9. Jhdt. zu.

Gegen die Bezeichnung „ältere *türkische* Stilart" sind vielleicht Einwendungen am Platz. Um die Zeit, in der die Bilder in Schortschuq entstanden sein müssen, haben u. E. nicht Uiguren, sondern „Tocharer" diese Siedelung bewohnt. Von Kunstübungen der Westlichen Türken aber ist uns nichts bekannt. Die dort gemachten Schriftfunde ergaben Blätter in Sanskrit und in „Tocharisch" (Dialekt B) und nur ganz vereinzelte Fetzen mit soghdischem, chinesischem und uigurischem Text.

Die Stifter tragen jedoch uigurische Tracht, also nicht die Klappenröcke der „tocharischen" Ritter; leider fehlten an den Stifterbildern die Namenkartuschen, sie waren überall zerstört.

[2] Für diese Stilart wäre vielleicht die Bezeichnung „türkisch-chinesischer Stil" vorzuziehen. In ihr sind die hellenistisch-indischen und hellenistisch-iranischen Formen durch Auge und Hand der ostasiatischen Künstler und durch fortwährendes Kopieren vollkommen ostasiatisch geworden; die diesem Stil zugehörigen Gemälde bilden, mit gewissen Gemälde-Typen der Stilart 3, eine Sammlung echter T'ang-Gemälde.

Diese Stilart fehlt gänzlich in den westlichen Siedelungen, herrscht dagegen vor in den Kultstätten der Turfaner Oase. Ihre Anfänge wurzeln in Gemälden der Stilart 3 und können zeitlich dem Beginn des 8. Jhdt. zugewiesen werden; die glanzvollste Entwicklung dürfte dieser Stil im 8.—10. Jhdt. durchgemacht haben.

Die Stifter sind durchweg uigurische Fürsten und Große, viele ihrer Namenkartuschen sind erhalten.

[3] Rein lamaistische Bilder der späteren Zeit sind in unseren Sammlungen nicht vertreten.

SCHLUSSWORT

Im Anschluß an diese Ausführungen lassen wir einige zusammenfassenden Bemerkungen folgen über die Völkerschaften, die Ostturkistan in den Zeiten der Einführung des Buddhismus bewohnten, und die den Chinesen die buddhistische Religion und Kunst übermittelt haben.

Keine einzige dieser Völkerschaften gehörte der ostasiatischen Völkerfamilie an. Da es wichtig ist, zu ergründen, ob in diesen alten Zeiten der Westen den Osten, oder der Osten den Westen mächtiger beeinflußt hat, geben wir unserer Ansicht darüber kurzen Ausdruck.

Einige Bemerkungen über die heutige Bevölkerung und ihr Verhältnis zu den Altertümern ihres Landes dürften schließlich nicht unerwünscht sein.

DIE BEWOHNER DES ALTEN OST-TURKISTAN. Der Name „Ost-Turkistan" ist für diese Gebiete Zentralasiens in der Zeit der Entstehung seiner buddhistischen Kultur unzutreffend und unzulässig. Wir verwenden diese Benennung nur in Ermangelung eines richtigeren und doch allgemein verständlichen Namens. Die von dem ausgezeichneten Forscher Sir Aurel Stein verwendete Bezeichnung „Serindia" ist zwar ansprechend, läßt aber leicht die Meinung aufkommen, daß das alte Ostturkistan ein indisches Land gewesen sei, was nicht mit unseren Beobachtungen übereinzustimmen scheint. Denn nach unserer Anschauung setzte sich die Bevölkerung des Landes in jener Zeit aus folgenden vorwiegend nicht-indischen Völkern zusammen.

In den Oasen des Westens saßen iranische Völkerschaften als seßhafte Städtebewohner und Ackerbauer (ein Nomadenleben ist in diesen Gegenden unmöglich); es waren Saken und Soghdier, welch' letztere sich, wie wir glauben, am ganzen Nordrand bis nach Turfan und Qomul ausgebreitet zu haben scheinen, während die Saken den südlichen Teil des Westrandes einnahmen und einen Teil der Bevölkerung der Oase von Chotän bildeten. Die herrschende Klasse aber in der letzteren Landschaft war ein indisches Volk, das, wenn man den chinesischen Berichten trauen darf, in seinen Gesichtszügen den Chinesen ähnelte[1]. Ist diese Angabe richtig, so muß man annehmen, daß die indische Bevölkerung Chotäns durch Vermischung mit tibeto-burmanischen Himalaya-Stämmen ostasiatische Gesichtszüge angenommen habe.

Über die Bewohner des Südrandes der großen Wüste ist das letzte Wort noch nicht gesprochen. Wenn es sich erweisen sollte, daß sie zur indischen Völkerfamilie gehören, wäre obiger Einwand gegen den Namen „Serindia" hinfällig.

Das merkwürdigste Volk Ostturkistans aber waren die „Tocharer", die in älterer Zeit, sagen wir bis etwa zur Mitte des 8. Jahrhunderts, ihre Sitze in den Oasen von Kutscha, Qaraschahr und wahrscheinlich auch Turfan hatten. Ihre Sprache verrät, daß sie aus Europa nach Mittelasien verschlagen worden sein müssen.

Die Eroberung des Landes durch die uigurischen Türken scheint um die Mitte des 8. Jhdts. begonnen zu haben.

Die Kultur der alten Völkerschaften war eine Mischkultur aus hellenistisch beeinflußten indischen und iranischen Elementen. Ein Herd rein hellenistischer Kunstübungen war, wie Sir Aurel Steins Funde lehren, die Oase Chotän, deren gleichnamige Hauptstadt auch heute noch der wichtigste Umschlagsplatz der Handelsstraße nach Indien ist.

Nach Chotän drang aus Gandhāra und aus dem Pandschāb über Kaschmir und auf dem Umweg über den Pamir die buddhistische Antike vor; nach Yarkänd und Kaschgar kam sie über Pamir und Alai aus den iranischen Ländern jenseits der Pässe, erstere mehr indisch, letztere mehr iranisch abgewandelt. In Ostturkistan trafen sich die Strömungen und flossen zusammen in jene Kunst, die Chinas noch wenig entwickelte künstlerische Fähigkeiten befruchtete und den glänzenden Aufstieg der chinesischen Kunst unter den T'ang verursachen sollte. Die großen Klostersiedlungen in den Städten Ostturkistans wurden dann die Ausstrahlungszentren, von wo aus China erleuchtet wurde, etwa wie einst die irischen Klöster den germanischen Norden erleuchtet haben, und keine dort auftretende Entwicklungsstufe darf als nebensächliche „Lokalkunst" bei Seite geschoben werden, denn eine jede ist ein Glied in der historischen Entwicklung.

Vor der Berührung mit der buddhistischen Antike Ostturkistans kann es in China keine hohe Kunst gegeben haben. Denn, obwohl die Chinesen schon unter der Han-Dynastie längere Zeit die Oberherren Ostturkistans waren, zeigen doch Malerei und Skulptur dieses Landes in den älteren Schichten, rund bis zum Beginn der Herrschaft der T'angdynastie, nicht die geringste Spur von chinesischen Einfluß — alles ist vielmehr spätantik in iranischer oder, und zwar vorwiegend, indischer Abwandelung. Auch die Architektur ist von chinesischen Elementen vollkommen frei, und dies Fehlen chinesischer Formen trotz der politischen Herrschaft Chinas scheint zu beweisen, daß die östlichen Eroberer damals nichts besaßen, was die zu west-

---

[1] Abel-Rémusat, *Histoire de la ville de Khotan*, Paris, 1820, S. (20).

lichen Kunstübungen aufblickenden Völker Ostturkistans zur Nachahmung hätte veranlassen können. Die Entwicklung geht vielmehr durchaus den andern Weg. Und das ist sehr begreiflich, denn erstens scheinen die Chinesen, obwohl sie große Morallehrer hervorgebracht haben, mehr den Römern als den Hellenen geglichen zu haben: sie waren ein nüchternes praktisches Volk, besonders begabt für Verwaltung, Handel und Krieg, und zweitens kam die buddhistische Religion, die Trägerin der ganzen glänzenden Kunstentfaltung, nicht aus China und dem Osten, sondern aus dem Westen und Indien über die hellenistischen Teile der großen Halbinsel.

Dieser Gang der Entwicklung erklärt, daß viele jener Dinge, die wir in der buddhistischen Kunst Chinas zu bewundern aufgefordert werden, in der Hauptsache spätantike, indisch abgewandelte und mit indischem Geist erfüllte Formen aufweisen.

Den klarsten Beweis für den Verlauf der Entwicklung liefern die „Skulpturen", die durch ihre mechanische Herstellung mittels des Formereiverfahrens nur allmäligen, und dann meist beabsichtigten Veränderungen unterworfen waren. An ganzen Serien von Köpfen kann man die langsam vor sich gehende Veränderung eines hellenistischen Gesichts zu einem ostasiatischen mühelos verfolgen. Bei den Gemälden ist die Aufstellung solcher Serien nicht so leicht, schon weil die aus Papier gefertigten Pausen vergänglicher waren als die Formen. Aber auch in den Gemälden kann man den Übergängen folgen. Freilich muß man bei dem Studium von Gemälden auch die Skulpturen beachten, und umgekehrt.

Die Zukunft der von den europäischen Forschungsexpeditionen nach Zentralasien[1] dort zurückgelassenen Altertümer ist äußerst trübe. Dies liegt zum Teil an der Natur der Einwohner, zum Teil an der Natur des Landes.

Die heutigen Einwohner und ihr Verhältnis zu den Altertümern. Das Land wird heute bewohnt von Osttürken (d. h. von einem Mischvolk aus Türken und Tādschik) muhammedanischer Religion unter chinesischer Herrschaft. Diese Osttürken haben jegliche Erinnerung an die große Vergangenheit sowohl ihrer türkischen als auch ihrer iranischen Vorfahren vollkommen eingebüßt. Sie schreiben alle buddhistischen Altertümer ihren früheren Herren, den buddhistischen Dzungaren *(qalmaq)* zu, und betrachten sie mit Abneigung und abergläubischer Scheu. Letztere besonders, mehr als der nur hier und da aufflammende religiöse Fanatismus, veranlaßt sie dazu, alle erreichbaren Bilder und besonders Skulpturen ganz oder teilweise zu zerstören; sie glauben, daß die Bilder und Figuren sich des Nachts beleben und als *ǧinn* genannte Gespenster Unheil für Menschen, Vieh und Ernten anrichten. Wer wenigstens Augen und Mund der menschlichen Abbilder zerstört, ist gegen diese Gespenster geschützt; aus diesem Grunde ist es nur in an einsamen Orten gelegenen, ganz verschütteten Tempeln gelungen, nicht verstümmelte Abbilder von Göttern und Menschen zu finden. Zu Zeiten religiöser Erregung aber, z. B. in den Tunganenkriegen unter der Herrschaft des Yaqup Bäk († 1877) sollen an manchen Orten z.B. in Chotscho, planmäßige Zerstörungen angerichtet worden sein. Schon D. Klementz[2] klagt über die mutwilligen Zerstörungen seitens der eingeborenen Bevölkerung.

Schlimmer selbst als diese Verheerungen sind jene, die aus praktischen Gründen vorgenommen werden. Es gibt an vielen Orten gewerbsmäßige Schatzgräber, die die Ruinen nach Gold, Bronze und besonders auch Bauholz, oft mit Erfolg, durchsuchen. Bei dieser Arbeit aufgefundene Wandgemälde und Statuen werden regelmäßig vernichtet; auch Manuskripte entgehen diesem Schicksal nur, wenn ein russisches oder englisches Konsulat usw. in der Nähe ist, das solche Sachen kaufen könnte. Aber das fleißige Bauernvölkchen hat auch die Erfahrung gemacht, das der alte Loeßschutt in den Tempelruinen, vor allem der Lehmverputz der Wände, auf dem die Bilder aufgemalt sind, ein ausgezeichnetes Düngemittel für ausgesogene Weizen- und Baumwollfelder ist. Deshalb werden an zugänglichen Orten die Tempelwände mit der Hacke ihres Bilderschmuckes beraubt und der Schutt auf den Irrigationsfeldern ausgebreitet. So schreitet, bei der zunehmenden Bevölkerung und der Neubesiedlung verlassener Orte, die Zerstörung durch Menschenhand ungehindert fort.

Denn die chinesischen Beamten, die das Land verwalten, haben sich in den von uns besuchten Gegenden niemals im Geringsten bemüht, diesem Treiben ihrer muhammedanischen Untertanen zu steuern. Sie waren sämtlich Konfuzianer und schauten auf buddhistische Dinge, als zur Religion der geringen Leute gehörig, mit mitleidiger Geringschätzung herab. Freilich änderten sie ihre Haltung sofort, wenn chinesische Inschriftsteine gefunden wurden; für historische Monumente des eigenen Volkes

---

[1] Die Reihe der ausländischen Forscher auf diesem Gebiet umfaßt folgende wohlbekannte Namen, D. Klementz, Berezowskij und S. v. Oldenburg, P. Pelliot und besonders Sir Aurel Stein. Auch Japan hat sich um das Studium und die Erhaltung dieser Altertümer verdient gemacht, wir nennen die Namen Otani, Tachibana und Yoshikawa. Die Dankbarkeit erfordert, daß hier auch der Mann erwähnt werde, der die Wege zuerst erschlossen hat, Sven Hedin.

[2] D. Klementz, *Nachrichten über die von der Kaiserl. Akad. d. Wiss. zu St. Petersburg im Jahre 1898 ausgerüstete Expedition nach Turfan*, St. Petersburg 1899, Anm. S. 40.

hatten sie so lebhaftes Interesse, daß die Bauinschrift von Bäzäklik z. B. nicht fortgeführt werden durfte, und wir uns mit einem Abklatsch begnügten. Rein buddhistische Inschriftsteine überließen sie uns gern, nachdem der Inhalt festgestellt worden war. Im Übrigen sind wir diesen Herren für freundliche und verständnisvoll gegebene Hilfe in hohem Grade verpflichtet.

Ganz andere Verwüstungen, als Menschen anzurichten im Stande sind, haben die leider recht häufigen Erbdeben verursacht, die oft große Teile der Bergabhänge mit einmal abstürzen lassen und deren Wirkungen einzelne Tempel in betrübender Folge erliegen. So stürzte z. B. im Jahre 1913 die Höhle „mit den ringtragenden Tauben“ in Qyzil ganz plötzlich zusammen, zwei Tage nachdem Herr Bartus die letzten Gemäldetafeln daraus entfernt hatte. Wir halten den weiteren Verfall dieser Tempelanlagen für unabwendbar und für nahe bevorstehend.

BESCHREIBENDER TEXT

TAFEL 1

Bruchstück einer Wandmalerei; Stifterbilder „tocharischer" Edelleute

Kat. No. I B 8372. * Größe: 75 × 51 cm. * Fundort: Ming öi von Qyzil.[1] * Alter: vor 700 n. Chr. (?)

Dieses Bruchstück stammt aus dem drittletzten Tempel auf der r. Uferseite der klammartigen „zweiten Bachschlucht" der großen Siedelung bei Qyzil.

Die beiden Schmalwände r. u. l. von der Eingangstür waren mit Stifterbildern bemalt. Die Stifter sind, auf beiden Wänden, in Gruppen von je vier Figuren in je zwei übereinandergeordneten Reihen zusammengestellt; ein schmales weißes Band läuft in wagerechter Richtung über jeder Reihe hin und trug früher eine wohl die Namen enthaltende, jetzt völlig zerstörte Aufschrift in zentralasiatischer Brāhmīschrift.

Die Stifterbilder von der Wand l. vom Eintretenden zeigten in ihrer oberen Reihe vier nach der Tür gerichtete knieende Mönchsgestalten in abwechselnd weißen und braunen Kutten, in ihrer unteren, gleich neben der Tür, zwei knieende Ritter und nach der Ecke hin, zwei knieende Damen. Diese Doppelreihe von Stifterbildern ist nicht zur Abbildung gelangt; wir geben vielmehr das abwechselungsreichere Bild von der Wand r. vom Eintretenden.

Die obere Reihe bringt, gleich neben der Tür, zwei Mönche, auf diese folgt die Gestalt eines Ritters und, in der Ecke, die einer Edelfrau, alle in knieender Stellung.

Die Mönche bieten ein minderes Interesse. Als buddhistische Mönche tragen sie die gewöhnliche Tracht ihrer Klasse, nämlich den indischen Mönchsrock. Er ist in beiden Fällen einfarbig mit andersgefärbtem Rand, und zwar ist er braun mit hellem Rand bei der vordersten, hell mit braunem Rand bei der zweiten Gestalt. Der bekannte Flickenrock erscheint auf diesen Stifterbildern nicht.

Der Ritter hatte wohl die vor sich ausgestreckten Hände verehrend zusammengelegt; sie sind zerstört. Seine Hautfarbe ist, wie die aller übrigen Stifter, weiß; das schwarze Haupthaar ist in der Mitte gescheitelt und so geschnitten, daß r. und l. vom Scheitel schöne, sorgfältig gekämmte Haarmassen über das übrige Haar herausragen. Der Bart ist ganz wegrasiert. Die Farbe der Iris ist bei diesen Stifterbildern nirgends ausgemalt.

Die Kleidung des Ritters besteht, soweit sichtbar, in dem großen nach l. geschlossenen Waffenrock, der dieser Stilart eigentümlich ist. Er ist von brauner Farbe; oberhalb des Saumes läuft unten ein breites grünes Schmuckband um die Schöße. Die großen Kragenklappen und der Außenrand des Rockes sind mit derselben grünen Borte besetzt. Auf dem Rock sind Reihen weißer Blümchen, auf der Borte schwarze Kreise im weißen Perlenmedaillon eingestickt oder eingewebt.

Ein Rittergurt, wohl aus Metallscheiben hergestellt, umschließt den schmalen Leib und trägt l. ein Schwert mit Kreuzgriff, l. vorn den messerartigen Dolch mit daran gebundenem Tüchlein und r. einen etwa birnenförmigen grünen Gegenstand mit weißem Schlitz, vielleicht eine Börse oder Tasche. Das erwähnte Tüchlein ist in Dreieckform gefaltet und trägt im unteren Teil einen braunen Querstreifen, der einen Teil der grünen Borte am Rock verdeckt.

Wenn wir auch die Rassenzugehörigkeit der Stifter nicht nachweisen können, so können wir doch behaupten, daß die Kleidung und Haartracht dieses Ritters sassanidisch ist, und daß sie u. E. den östlichen Provinzen des großen Perserreiches angehört. Wir werden auf diesen Gegenstand im Text zu dem „Atlas" dieses Werkes zurückkommen.

Die Dame trägt eine enganliegende „Taillen"-Jacke, die ebenfalls nach l. zu schließen scheint. Sie ist weiß mit braunen Borten und zeigt ebenfalls die großen Kragenklappen dieser Tracht. Die braunen Borten sind mit einem gestickten oder

---

[1] In Afghanistan heißen die dortigen großen altbuddhistischen Felsentempel-Anlagen im Volksmunde *hazār ṣom (ṣaum)* oder *hazar ṣauma'* = tausend Klöster (oder Klosterzellen). Die Osttürken nennen die in ihrem Lande befindlichen ähnlichen Anlagen auf Türkisch *ming öi*, tausend Zimmer (oder Häuser). Zum Unterschied tritt dann gewöhnlich ein Ortsname, meist der des nächstgelegenen Dorfes, hinzu. Man unterscheidet also die *ming öi* von Qyzil, von Qumtura, von Sorčuq, von Murtuq usw.

Die *ming öi* von Murtuq haben einen eigenen Namen, nämlich Bäzäklik = Ort der Malereien oder Verzierungen; die von Kiriš bei Kuča werden, vielleicht in Erinnerung an eine mohammedanische Legende, auch Simsim (Sesam) genannt und Sir A. Stein und Herr S. von Oldenburg nennen die *ming öi* von Šorčuq übereinstimmend Šikčin, ein Name, der uns fremd geblieben ist.

Bei den Beschreibungen setzen wir einmal, das erste Mal, den vollen Namen, für spätere Erwähnungen genügt der Name der Ortschaft.

gewebten Perlenmedaillon besetzt und der weiße Stoff des Rockes zeigt, in Braun, ein Rautenmuster. In der Mitte jeder Raute und an den Stellen, wo die die Rauten bildenden Linien sich kreuzen, ist ein blauer Fleck aufgemalt. Vielleicht soll ein dort aufgenähter Türkis dargestellt werden.

Unter der Jacke scheint ein grünes Unterkleid getragen zu werden.

Wenn es nicht möglich ist, die Beinkleider der männlichen Figur zu beschreiben, da sie durch die langen Rockschöße verdeckt sind, so kann bei der Frau deutlich ein sehr weiter Frauenrock erkannt werden. Er ist von grüner Farbe, mit Reihen weißer Sternblumen gemustert und mit vier (?) breiten braunen Borten derselben Art, wie sie an der Jacke beschrieben worden sind, besetzt. Eine der Borten läuft vorn in der Mitte, eine andere, unsichtbare hinten, und je eine r. und l. zu den Seiten in senkrechter Richtung über das Gewand.

Merkwürdig ist der Kopfputz. Über dem in einzelnen Löckchen nach vorn gekämmten Stirnhaar erhebt sich ein kunstvoller Aufbau aus weißem Stoff, dessen Mitte eine Schleife mit seltsamen Aufsatz einnimmt. Er besteht anscheinend aus einer kurzen Röhre oder Säule mit daraufgesetztem Knopf. Die Hauptmasse des Haupthaares ist nach hinten gekämmt und fällt in einem Zopf über den Rücken herab.

Die r. Hand hängt, bei leicht gebeugtem Vorderarm, nachlässig herab; die Linke trägt eine braune, weißumrandete Blume in der kokett mit gespreizten Fingern dargestellten Hand. Beim ersten Anblick dieses Gemäldes mußten wir an gewisse Miniaturen aus der Mogulzeit Indiens denken, wo die dargestellte Person eine Blume hält, aber an ihr vorbei ins Weite blickt.

Der Hintergrund des oberen Bildes ist ultramarinblau, der des unteren braun. Die verwendeten Farben beschränken sich in dieser Höhle auf braun, blau, grün, weiß, schwarz, und rötlichbraun für die Schattierungen.

Die Kleider der Personen der unteren Reihe ähneln den bereits geschilderten, sind aber einfacher und entbehren der großen Kragenklappen. Das ganze Bild, das nur durch eine schmale Schmuckleiste vom Fußboden getrennt war, hat viele seiner Farben eingebüßt.

Der erste Ritter hat weißes Haar, einen blauen Rock mit braunen Borten; die Dame hinter ihm eine weiße Jacke mit blauer Borte. Der dann folgende Ritter trägt einen grünen Rock mit braunem Besatz, die letzte Dame endlich eine weiße (früher blaue?) Jacke mit braunem Besatz.

Alle Stifter, mit Ausnahme der Mönche, tragen Ohrringe indischer Art.

TAFEL 2

Bruchstück einer Wandmalerei; Kopf des Mahākāsyapa

Kat. No. I B 8373a. * Größe: 44 × 68 cm. * Fundort: Qyzil. * Alter: vor 700 n. Chr. (?)

Hoch oberhalb der merkwürdigen Höhle mit dem sassanidischen Entenfries, die wir der Bequemlichkeit halber als „größte Höhle“ bezeichnet haben[1], trägt die Bergwand einen kleinen Höhlentempel, der nur von Herrn Bartus, als alter Seemann einem geübten Kletterer, besucht werden konnte.

Es war ein Tempelchen des gewöhnlichen Typs, (Cella vor dem mit Wandelgängen umgebenen viereckigen Stūpa), dessen Gemälde fast ganz zerstört waren. Nur an der hinteren Wand des Ganges hinter dem Stūpa waren zwei unbeschädigte Köpfe erhalten, die herausgeschnitten wurden.

Es sind die zwei Köpfe, die auf Taf. 2 und 3 wiedergegeben werden; sie standen einander gegenüber an den beiden äußeren Enden der hinteren Korridorwand, und zwar ganz links der Kopf des Kāśyapa; die ganze zwischen ihnen liegende Bildfläche war so zerstört, daß sich der Gegenstand der Darstellung nicht erkennen ließ.

Wir wissen jedoch, daß das zerstörte Bild die Begrüßung der Füße des toten Buddha durch Mahākāśyapa darstellte, denn in einer anderen kleinen Höhle, dem zweiten Tempel östlich von der zweiten, kleineren Bachschlucht, fanden wir eine Replica, die herausgeschnitten wurde.

Dargestellt ist dort die unter den wunderbarer Weise zur Unzeit blühenden *śala*-Bäumen ruhende Leiche des Buddha, über deren Füße der knieende Mahākāśyapa in andachtsvoller Trauer sein Haupt herabneigt. Die Photographie (Taf. a, b) dieser Replica läßt durch den Korridor l. vom Stūpa den knieenden Heiligen erblicken, wie er die Füße des Toten mit beiden Händen

[1] Vergl. Grünwedel, *Kultstätten*, S. 77ff. Diese Höhle ist keineswegs die größte der Tempelhöhlen von Qyzil, es gibt deren vielmehr größere, die aber erst später, nachdem der Name verliehen worden war, bearbeitet wurden.

ergreift und sein Haupt auf sie herabneigt. Leider ist der Kopf des Heiligen durch die Hackenschläge eines bilderstürmerischen Muhammedaners arg verstümmelt.

Der Legende nach konnte die Leiche des Buddha nicht verbrannt werden, bevor nicht Mahākāśyapa die Füße des Herrn mit seinem Haupte begrüßt hatte. Diese Begrüßung ist der hier dargestellte Augenblick[1]. Ohne die Auffindung dieser Replica wäre es kaum möglich gewesen, die dargestellte Szene mit Sicherheit zu erklären.

Das hier auf Tafel 2 wiedergegebene Bild überrascht durch die modern anmutende Malweise.

Den Hintergrund bilden dichte Massen von seltsamen, in blauen und schwarzen Tönen auf weißgrauem Grund gemalten stilisierten Blumen, die die Blüten des *śala*-Baumes darstellen sollen. Dieser Baum aber, die *Shorea robusta* der Botaniker, hat gelbe Blüten, welche eher den Blüten ähneln, die auf der Darstellung des *parinirvaṇa* des Buddha aus Qum-Tura (Taf. 11) erscheinen. Wir können mit Sicherheit nur angeben, daß beide Blütenformen nicht bei den in Ost-Turkistan heimischen Bäumen vorkommen.

Von diesem Hintergrund hebt sich der Kopf des Heiligen ab. Er ist dargestellt als Mann von weißer Hautfarbe, die mit gelbbräunlichen Linien schattiert ist. Die Farbe der Augen ist unbestimmt; das Haupthaar ist von blauer Farbe, kurz geschoren und begrenzt die Stirn in eigentümlich geschwungenen Linien. Reihen von schwarzen Punkten gliedern die geschorene blaue Kopfhaut. Blau ist auch die Farbe des Bartes, der, ebenfalls ganz kurz geschoren, eigentümliche Falten um die Mundgegend erkennen läßt. Die Wiedergabe der Runzelbildung scheint uns eine schematisierte Nachbildung von Vorbildern in der Gandhāra-Kunst zu sein.

Sehr merkwürdig ist die Darstellung der Nase, die in der Mitte des Nasenrückens eingesunken ist; wir halten diese Darstellungsweise, die sich auch bei dem Kopf auf Tafel 3 findet, für eine Eigentümlichkeit des Stils.

Die Ohrläppchen sind durch das Tragen der großen und schweren indischen Ohrpflöcke stark ausgeweitet und hängen, da Mönche allen Schmuck ablegen müssen, leer herab.

Von der Bekleidung ist wenig erhalten; sie bestand, wie auf der Replik, aus dem Flickenrock der buddhistischen Mönche; auf dem Bilde war er von bläulich-hellgrüner Farbe mit weißen, schwarzen und grünlichen Flicken.

TAFEL 3

Bruchstück einer Wandmalerei; Kopf eines Malla-Fürsten (?).

Kat. No. I B 8373b. * Größe: 57 × 62 cm. * Fundort: Qyzil. * Alter: vor 700 n. Chr. (?)

In derselben Höhle, in der das auf Taf. 2 wiedergegebene Bild des Mahākāśyapa entdeckt wurde, und auf derselben Wand, aber ganz am Ende der rechten Seite fand sich in gleicher Höhe (ca. 1,50 m über dem niederen Sockel) der hier abgebildete Kopf einer Begleitfigur.

Wen dieses Bildnis darstellen soll, können wir nicht mit Sicherheit angeben; wahrscheinlich gehörte der Kopf aber zu der zerstörten Figur eines der Mallafürsten von Kuśinagara.

Nach der Legende nämlich machten sich am siebenten Tage nach dem Tode des Buddha drei der angesehensten Malla an die Aufgabe, den Scheiterhaufen, der die Leiche des Buddha trug, zu entzünden. Aber es gelang ihnen nicht. Die Ursache des Mißlingens lag darin, daß der Scheiterhaufen kein Feuer fangen konnte, bevor Mahākāśyapa nicht die Füße des Herrn mit seinem Haupte begrüßt hatte[1].

Der Kopf ist in derselben Malweise ausgeführt, die wir auf Tafel 2 beschrieben haben und zeigt, in noch verstärktem Maße, die eingedrückte Nase, die den Kopf Kāśyapas auszeichnet.

Die Hautfarbe ist bräunlichgrau, da ein Fürst, ein Glied der Kriegerkaste, also kein hellfarbiger Brahmane wie Kāśyapa, dargestellt ist. Augen und Haar sind dunkel, letzteres aber, welches die Stirn mit kleinen Ringellocken umgrenzt, ist merkwürdiger Weise um Stirn und Ohren weißlich gefärbt, fast als ob es dort gepudert sei[2]. Die auf den Rücken herabwallenden Locken sind schwarz, mit leichter Gliederung durch graue Linien.

Die Ohren, deren innere Muschelflächen ebenfalls weiß sind, tragen in den durchbohrten Läppchen schwere silberne (weiße) mit blauen Juwelen besetzte Gehänge; ein breites Schmuckband (Silber und blau-weißer Schmelz?) umgibt den Hals und ruht

---

[1] Vergl. hierzu H. Kern, *Der Buddhismus und seine Geschichte in Indien*, Leipzig, O. Schulze, 1882, Bd. I, S. 293–5.

[2] Vergl. hierzu vielleicht den merkwürdigen weißen Streifen vor dem Haaransatz bei zwei Figuren der manichäischen Miniatur Taf. 8b, Fig. d des zweiten Bandes dieser Veröffentlichung.

auf der nackten Brust. Die ebenfalls nackten Schultern und Arme sind mit Schmucklinien und Punkten verziert, die nicht für Tätowierungen gehalten werden dürfen: es sind vielmehr schematische oder auch mißverstandene Darstellungen von (Gold-)Schmucksachen.

Als Gewandung dient ein mantelartiger Überwurf, der vielleicht am Hinterrand der Krone angeheftet ist und hinter den Schultern fast wie ein Körpernimbus erscheint. Es ist dasselbe Gewand, das in der Skulptur, z. B. bei den *devatā*-Figuren aus Šorčuq, den Oberkörper fast wie eine große Muschel umgibt[1].

Unerklärt bleibt einstweilen der Kranz weißlicher Zacken, der hinter den Schultern erscheint. Ohne Zweifel gehört er aber zum Mantel.

Der Kopf trägt eine hohe Krone mit Scheiben und Reifen aus blau-weißem und braun-weißem Schmelz (?), deren Form wir aus der Gandhāra-Kunst kennen. Sie besteht aus einem kreisförmigen Wulst, an dem l. und r. die mit flatternden Bändern versehenen Schleifen eines hinten herabhängenden weißen Kopftuches sichtbar sind. Dieses Kopftuch ist wichtig, es fehlt selten an den indischen Kronen chinesischer buddhistischer Götterbilder.

Auf dem Wulst erhebt sich ein stumpfkegelförmiger Aufsatz, der vorn eine große, durch konzentrische Linien mehrfach gegliederte Schmuckscheibe trägt.

Ein feines Musselintuch (?) bläulich-weißer Farbe scheint aus einer kleinen Öffnung etwa in der Mitte der Scheibe hervorzutreten. Es verbreitert sich schnell und ist nach r. um den Aufsatz herumgeführt.

Die Art, wie sich dieser Aufsatz zusammensetzt, ist aus dem Gemälde schwer zu erkennen. Er besteht z. T. aus braunen weißgepunkteten Flächen, die vielleicht ebenfalls als mit Schmelz überzogenes Metall zu deuten sind. Auf der l. Seite tritt ein blau und weißer Bogen hervor, hinter dem schwärzliche Flächen — vielleicht Teile der Frisur — sichtbar sind. Bei unserer Unkenntnis der Beschaffenheit dieser Kronen müssen diese Angaben als Vermutungen betrachtet werden.

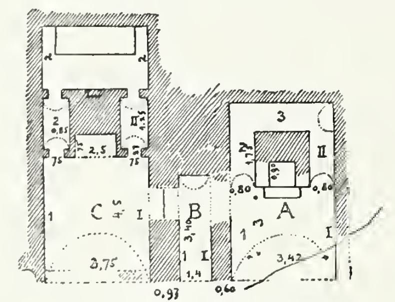
Den Kopf umgibt ein großer Nimbus ultramarinblauer Farbe mit bläulichweißer Umrandung.

TAFEL 4

Bruchstück einer Wandmalerei; kopflose Digambarafigur.

Kat. No. I B 8374. * Größe: 66 × 26 cm. * Fundort: Qyzil. * Alter: vor 700 n. Chr. (?)

Die in der Planskizze mit C bezeichnete Höhle am Paß zu der „zweiten Anlage" der Höhlentempel von Qyzil, die „Teufelshöhle" (vergl. *Kultstätten*, S. 132ff.) ist der Fundort der hier wiedergegebenen kopflosen Gestalt eines Digambara (eines Angehörigen der einen der beiden Hauptsekten der Jaina-Religion).



PLAN DER „TEUFELSHÖHLE". QYZIL. (Nach Grünwedel.)

Das Bild, dessen Kopf bei unserem Besuch bereits herausgeschnitten war, befand sich auf der Hinterwand des Stūpa, die in der Mitte mit einer Nische für eine zerstörte Reliefstatue (des Buddha?) versehen war.

Oberhalb der Nische befanden sich drei in den Stein geschnittene Löcher, in denen früher konsolenartige Träger für einen balkonartigen Holzbau gesteckt haben werden: der Balkon dürfte eine Anzahl von Halbfiguren musizierender und blumenstreuender *devatā*-Figuren getragen haben.

Unmittelbar neben der Nische waren 2 Reihen von Figuren auf die Wand gemalt, und zwar je 3 Figuren von Mönchen an jeder Seite der Nische, in der oberen, und je 2 Figuren von Religiosen in der unteren Reihe. Die Figur unmittelbar neben der l. Schulter der zerstörten Statue war diese Digambara-Gestalt.

Nach Grünwedels Auffassung „gehört diese Gruppe noch zum Parivâra des vor der Rückwand des Ganges dargestellten, ins Parinirvâṇa eingehenden Gautama Buddha, welcher zerstört ist".

Wir möchten eher annehmen, daß eine Predigt dargestellt war, in der der Buddha den Ungläubigen überwindet (vergl. Taf. 7, Fig. 36).

Die sehr anmutig gezeichnete Gestalt des Digambara ist in jener Stellung dargestellt, die die indische Kunst mit besonderer Vorliebe verwendet, nämlich der in der Gandhāra-Kunst häufigen Pose der Tänzerin.

Die Haltung des l. Armes ist nicht mehr ersichtlich, da das Bild von der Brust an zerstört ist; er ist aber vielleicht als erhoben und mit über das Haupt zurückgebogenem Vorderarm zu denken, in jener Weise, die wir von der Geburtsszene an der Mutter der Buddha kennen.

[1] Vergl. Bd. I, Taf. 30—33.

Ganz nackt war die dargestellte Person übrigens nicht, denn wir sehen r. und l. die Enden eines grünen Überwurftuches an den Seiten der Figur herabhängen; augenscheinlich ist dieses Tuch in einer Windung um den Oberarm des Digambara geschlungen.

Sehr deutlich zu erkennen ist der Keuschheitsring, den der Asket anscheinend nicht nur durch das *praeputium*, sondern durch die *glans penis*, wenn nicht durch den Körper des Gliedes gezogen hat. Es ist das *liṅgavalaya* der indischen Büßer, und zwar, nach Grünwedel, in der noch heute in Indien üblichen Form.

Die Hautfarbe ist blau, der Hintergrund rötlich mit fliegenden Blüten-Knospen und Blumen.

Die Stellung des Digambara ist eine Lieblingspose der Gandhāra-Kunst und der mit ihr in Beziehungen stehenden indischen Kunstübungen. Wir halten diese Stellung für der Antike entlehnt.

TAFEL 5

Wandmalerei; Drachenbilder aus Türwölbungen

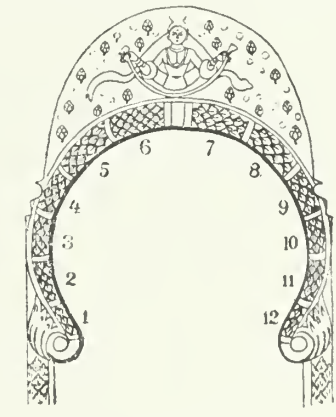
Kat. No. I B 8375 ab. * Größe: ca. 100 × 23 cm. * Fundort: Qyzil. * Alter: vor 700 n. Chr. (?)

Die mit dem Buchstaben C bezeichnete Höhle der „Teufelshöhle" benannten Tempelgruppe unmittelbar neben dem Aufgang zum Paß zur zweiten großen Tempelanlage der *ming öi* von Qyzil (vergl. Plan im Text zu Taf. 4) zeichnete sich aus durch schöne hufeisenförmige Bögen über den Eingängen der Korridore r. und l. vom Stūpa.

Jeder dieser Korridore hatte zwei solcher Türöffnungen, eine vordere, die den Zugang von der Cella aus erlaubte und eine hintere, durch die man in den Quergang hinter dem Stūpa eintrat.

Die Malereien auf den vorderen Türwölbungen beider Korridore waren fast ganz zerstört, auf den hinteren Türbögen waren sie ziemlich gut erhalten, und zwar war der Bogen auf der r. Stūpaseite (in Korr. 2 des Planes) in besserem Zustand als der auf der l. Stūpaseite (Korr. II).

Die innere Wölbungsfläche der Bögen ist 20 bis 25 cm breit; jede trägt zwei Gruppen von je sechs Drachenfiguren und zwar je drei Figuren auf jeder Hälfte der Wölbung. Die drei Figuren der von der Außenwand sich erhebenden Hälfte richten den Kopf zum Stūpa hin und stehen, für einen von der Cella her eintretenden Beschauer, in natürlicher Stellung, nämlich auf ihren Füßen; die drei Figuren auf der von der Stūpawand sich erhebenden Hälfte richten den Kopf nach der Außenwand hin und stehen, für den von der Cella her eintretenden Beschauer, auf dem Kopf.



BOGEN ÜBER DEN TÜRÖFFNUNGEN DER KORRIDORE. Fond des Bogens, in dem der *devaputra* steht, hellblau; Blumen rot, kl. Blumen hellblau mit weißen Punkten. Körper weiß, Halsband hellblau; Guirlande rot mit 2 Reihen weißer Punkte. Die Felder 1, 3, 5, 7, 9, 11 braunrot; 2, 10 hellblau; 4, 8, 12 hellgrün; 6 weiß. (Nach Grünwedel.)

Vielleicht hat man diese Anordnung getroffen um jeden Beschauer, er gehe in den Gang hinein oder er komme aus ihm heraus, den richtigen Anblick wenigstens der einen der beiden Gruppen zu ermöglichen.

ABB. a. Diese Gruppe von drei Drachen befand sich auf der Innenwölbung der von der Stūpawand aufsteigenden Hälfte des hinteren Eingangsbogens in Korridor 2 des Planes.

Die Drachengruppe steht auf braunrotem, mit Blumen und weißen Kreisen gemustertem Grunde zwischen zwei durch schmale grüne Streifen begrenzten Ornamentbändern. Diese Bänder teilen sich in mehrere durch je drei Blumen voneinander getrennte Felder von abwechselnd grüner, braunroter und graublauer Farbe; die Felder tragen in feinen weißen Linien aufgetragene Rauten- und Sternblumenmuster. Von den Blumen ist die mittlere stets grün, die anderen wechseln zwischen braunrot und blaugrau je nach der Farbe des angrenzenden Feldes.

Der untere Drache ist ein Drachengreif. Er hat einen weißgesprenkelten grünen Körper mit dem Ringelschwanz eines Hippocamps; die großen Schuppen an der Unterseite des Körpers sind rötlichweiß mit dunklerer, karminroter Umrandung. Die mit drei Krallen bewehrten Füße sind, wie die Beine, von weißer Farbe, auf der ein Netzwerk gelblicher Striche einen Schuppenbelag andeutet.

Die Grundfarbe der Flügel ist gelblich-blaurot; im Oberteil aber ist eine Gliederung vollzogen durch horizontale Linien in blaugrauer, grüner, braunroter und weißer Farbe. Am Ansatz des Vorderbeines flattert eine gelbliche Mähne nach hinten.

Am Kopf sind durch Nässe Beschädigungen verursacht worden, er hat mächtige, bräunlich gefärbte Ohren und darüber hörnerähnliche Auswüchse derselben Farbe, die sich nach rückwärts und oben etwas krümmen.

Statt mit einem Rachen ist der Kopf mit einem furchtbaren Greifenschnabel bewehrt, er ist von grüner Farbe und weit aufgerissen, so daß die glänzend weißen Zähne drohend hervortreten.

Aus dem Oberkiefer wird ein Gifthauch hervorgestoßen. Er teilt sich in zwei Windungen, von denen die obere blau, die untere grün ist. Beide sind gelb umrandet. Eine Zunge können diese Voluten nicht darstellen; wir sehen eine solche bei der zweiten Figur, der wir uns nun zuwenden.

Dieser Drache bildet die Mittelfigur der Gruppe und ist besser erhalten als der Greif. Der Vorderteil des Körpers ist grün; die erste Windung des Ringelschwanzes ist blau, die zweite grün. Letztere läuft in Voluten aus, die in Form und Farben denjenigen ähneln, die wir als aus dem Schnabel des Greifs hervorschießend beschrieben und als „Gifthauch" zu erklären versucht haben.

Ähnliche Voluten kommen auch am Kopf und am Ringelkörper des Tieres vor; vielleicht sollen sie andeuten, daß es ganz von Gifthauch umgeben sei.

In Wirklichkeit dürften es mißverstandene Darstellungen der Flossen sein, die in der Gandhārakunst die Hippocampenleiber zieren.

Beachtenswert ist der zornig nach hinten gerichtete Kopf. Er trägt die langen spitzigen Ohren, die allen diesen Darstellungen gemein sind, auch die merkwürdigen, aus den Brauenwülsten sich erhebenden Hörner fehlen nicht.

Aus dem weiten Rachen wird zwischen dem sehr deutlich gezeichneten schneeweißen Gebiß eine rötliche Zunge hervorgereckt. Das tückisch blickende Auge ist bei allen Figuren weiß mit grünem Stern.

Wichtig ist die Form des Oberkiefers. Sein Vorderteil läuft nämlich in eine rüsselartige Verlängerung aus, die an ihrer Basis wie abgeschnürt erscheint. Wir kommen weiter unten auf diese Eigentümlichkeit zurück.

Die oberste Drachenfigur, die dritte und letzte der Gruppe, zeigt einen mit vier, nicht wie bei den übrigen Figuren mit zwei, Füßen versehenen Körper, dem dafür der Ringelschwanz abgeht. Die Mähne am Ansatz der Vorderbeine wiederholt sich hier am Ansatz der Hinterbeine.

Der vordere Teil des Körpers ist blau, der hintere grün; auf dem Vorderkörper ist eine Sprenkelung mit kleinen weißen Ringen gut zu erkennen. In der Färbung der übrigen Körperteile stimmt diese Figur sonst mit den schon geschilderten überein.

Der Kopf ist gut erhalten; er zeigt Ohren und Hörner, deutlicher als es bei den anderen Drachen der Fall, sowie eine Art Mähne oder Backenbart am Kieferansatz. Auch die Abschnürung am vorderen Oberkiefer ist vorhanden, wenn auch weniger deutlich als bei dem zweiten Drachen.

Gerade vor dem Rachen ist der Schnitt geführt worden, der zur Abhebung der Verputzplatte nötig war. Er hat ziemlich genau die Mitte der Wölbung getroffen. L. von ihm erscheint das Haupt des obersten der in umgekehrtem Sinne auf die andere Hälfte der Wölbung aufgemalten Drachenreihe. Sie entspricht in allem der Reihe, die wir in Abb. b geben.

ABB. b. Die Drachenfiguren dieser Bogenhälfte (es ist die von der Stūpawand des Korridors II aufsteigende Hälfte) sind ähnlich zusammengestellt wie die schon beschriebene Gruppe.

Die unterste Figur ist wieder ein Drachengreif mit Ringelkörper, die mittlere ein Drache mit ebensolchem Körper, der mit den Krallen seines l. Fanges den seltsam gewundenen Schweif des obersten, vierfüßigen Drachen packt. In den Farben stimmen sie mit den schon beschriebenen Wesen überein: wir geben die Abbildung um das Studium der Einzelheiten zu ermöglichen. Die Bilder hätten farbig wiedergegeben werden müssen, um ihre künstlerische Wirkung zur Geltung zu bringen; die hohen Kosten haben es leider nicht erlaubt.

Alle Farben dieser Gemälde sind pastos aufgetragen und mit einem Stoff versetzt, der ihnen einen gewissen Glanz verleiht. Grünwedel hat die Ansicht ausgesprochen, daß sie mit Eiweiß gemischt worden seien.

Diese Drachenbilder sind wichtig, weil sie a) ihre Vorbilder in der Gandhārakunst haben und weil sie b) Elemente enthalten, aus denen das Wappentier Chinas, der Drache, entstanden ist.

Der Ringelleib der Drachenfiguren hat seinen Ursprung in den Darstellungen von Hippocampen, Tritonen und anderen hellenistischen Seetieren und Seegöttern, denen wir häufig genug in den Bögen von Stūpa-Giebeln usw. der Gandhārakunst begegnen, und von denen einige auch mit Drachenköpfen versehen sind, die offenbar mit den Köpfen unserer Drachen verwandt sind (vergl. z. B. *Plastik*, Taf. 11). Aber der Ringelleib fehlt dem chinesischen Drachen; sein Körper ähnelt vielmehr einem mit vier Beinen versehenen Schlangenleib, d. i. dem Leibe einer langen und dünnen Eidechse.

Die Füße an diesem Eidechsenkörper sind wieder die mit drei Zehen bewehrten Füße unserer Drachen aus Qyzil.

Das Vorbild für den Eidechsenkörper findet sich ebenfalls in Gandhāra und zwar auf dem Friese über dem schönen Relief aus Loriyān-Tangai, das den Tod des Buddha darstellt (Foucher I, S. 558, Abb. 277). Hier ist der Kopf schon deutlich

mit Hörnern versehen und zeigt auch die beginnende Abschnürung des aufwärts gerichteten Vorderteils des Oberkiefers.

Nach diesem Hinweis auf das hellenistische Vorbild des Körpers des chinesischen Drachen wollen wir dessen Kopf studieren, wie er auf den Tafeln 22 und 26 erscheint.

Wir sehen da denselben abgeschnürten rüsselartigen Vorsprung am Oberkiefer, die Schuppen am unteren Teil des Halses, die Mähne, die Hörner, kurz alle Einzelheiten der beschriebenen und abgebildeten Köpfe, nur ist alles chinesisch aufgefaßt, und in barocker Weise verändert.

Bei der Entstehung der Köpfe unserer Drachen aus Qyzil haben vielleicht spät-antike Darstellungen des Delphins einen Beitrag geliefert. Die zurückgebogene, schnabelartige Schnauze eines *makara* aus Mathura (Foucher I, S. 192, Abb. 118), weist vielleicht auf diesen Ursprung hin. Der Kopf zeigt auch die Hörner.



FRIES AUS LORIYĀN-TANGAI. NAGAS MIT EDELSTEIN.



MAKARA (nach Foucher).



DRACHENKOPF AUS TON. TUMŠUQ.

Eine Mittelform wieder zwischen diesem *makara*-Kopf aus Mathura und den Köpfen der Drachen von Qyzil dürfte der nebenstehende Drachenkopf aus der Gandhāra-Siedelung von Tumšuq bei Maralbaschi sein, die wir dem 1. oder 2. Jahrhundert n. Chr. zuschreiben. Dieser Kopf zeigt nahe Beziehungen zu den Drachenköpfen auf der Stele von Si-ngan-fu (8. Jhdt.).

TAFEL 6 UND 7

Wandmalerei aus der „Treppenhöhle"; Darstellungen aus dem Leben des Bodhisattva Gautama

Kat. No. I B 8376. * Größe: ca. 84×70 cm. * Fundort: Qyzil. * Alter: vor 700 n. Chr.(?)

Die „große Bachschlucht", die die Hauptanlage der *ming öi* von Qyzil in zwei Teile scheidet, einen kleineren westlichen und einen größeren östlichen, teilt sich selbst im Oberlauf des Baches in zwei kleine enge klammartige Schluchten, indem sie dem Lauf der zwei Quellbäche folgt. Die letzte große Höhle auf dem l. Ufer der von NW nach SO verlaufenden westlichen Schlucht ist die hochgelegene Höhle, welche, nur mittelst einer stark beschädigten in den Stein gehauenen Treppe erreichbar, deswegen mit dem Namen „Treppenhöhle" belegt wurde.

Die Treppe führt zu einer zerstörten Vorhalle mit gewölbter, in den Stein geschnittener Decke. Von hier aus tritt man durch eine Tür mit nach innen ausladenden Pfeilern in die Cella des Felsentempels ein. Sie bildet ein Rechteck von 5,20 m Tiefe bei 4,60 m Breite; die Wände nähern sich oben beträchtlich und sind 2,65 m hoch.

Ein Tonnengewölbe bildet die Decke; es ist 2,30 m hoch und erhebt sich über einer 24 cm breiten in den Raum der Cella vorspringenden Ausladung.

Dies Deckengewölbe ist mit Berglandschaften bemalt, in deren jeder ein Buddha mit Begleitfiguren, oft auch andere Szenen dargestellt sind. Im Zenit des Gewölbes war ein (durch Absturz sehr beschädigter) Streifen aufgemalt, auf dem Sonne und Mond auf ihren Wagen und ein Garuḍa mit Nāgas abgebildet waren. Große Teile des Streifens waren abgestürzt; die Gestalten der Windgötter, Züge fliegender Gänse und ähnliches werden nicht darauf gefehlt haben.

Die Lünette über der Tür enthält ein Maitreya-Bild mit *parivāra*, die Lünette über der Rückwand eine sehr stark beschädigte Darstellung des Angriffs Māras auf den Bodhisattva-Buddha (Taf. 7, Abb. a). Die Lünetten und die Deckenwölbungen werden, unmittelbar über der Ausladung, begrenzt durch eine prachtvolle Ornamentborte (Sternblumen in Rauten).

Die untere, horizontale Fläche der Ausladung ist bemalt mit großen, stilisierten Lotusblumen in quadratischen weißen Feldern. Die Quadrate sind von einander getrennt durch je ein Paar im Profil dargestellter, immer abwechselnd der eine hell, der andere dunkel gemalter Tragbalken.[1]



Der Oberrand der Wände trägt unter dem Ansatz der Ausladung einen schmalen Schmuckstreifen mit einer Blumenranke, darunter einen breiteren mit dem Muster der Blattguirlande. Hierauf folgt nach unten ein weißer Streifen, der früher Aufschriften in Brāhmī-Charakteren trug. Im Jahre 1906 waren die Aufschriften stellenweise noch erhalten (s. z. B. Taf. 6, Abb. 5); sie bezogen sich wahrscheinlich auf die darunter stehenden Bilder.[2]

---

[1] In der Zeichnung des Trägerpaares müßte der eine dunkle Färbung zeigen.

[2] Die Beschreibung hauptsächlich nach Grünwedel, *Kultstätten* S. 117 bis 119. Kleine Unaufmerksamkeiten sind dabei berichtigt worden.

Unterhalb des Schriftbandes waren die Wandflächen bedeckt mit drei übereinandergeordneten Reihen ungefähr quadratischer Bilder. Sie wurden durch weiße Schriftstreifen in wagerechter, durch schmale Ornamentbänder (grüne Ranken mit weißen Beeren) in senkrechter Richtung von einander getrennt. Die Bilder enthielten eine vollständige Darstellung der Legende des Gautama Buddha; die erklärenden Aufschriften auf den Schriftbändern waren zerstört, nur hier und da war ein Brāhmī-Charakter noch lesbar.

Die Bilderreihen der Seitenwände bestanden aus je sieben, die der Rückwand aus je fünf Bildern; im ganzen waren mithin ursprünglich 57 Bilder vorhanden. Die dritte (unterste) Reihe war aber schon bei unserm ersten Besuch durch Absturz des Verputzes oder böswillige Beschädigung so gut wie ganz zerstört. Besonders an der Rückwand ist der Verputz vielfach abgestürzt. Außerdem sind an vielen Bildern größere oder kleinere Flächen durch sorgfältiges Schaben (mit scharfen Messern oder dergl.) beschädigt: vermutlich waren sie früher mit Goldblatt belegt.

	8	9	10	11	12	
	27	28	29	30	31	
7	26				32	13
6	25				33	14
5	24				34	15
4	23				35	16
3	22	etc.			36	17
2	21	40			37	18
1	20	39	Eingang		38	19

Die Darstellung der Legende beginnt mit dem ersten Bild der r. Seitenwand (der Seitenwand zur L. des Eintretenden) an der von der Türwand gebildeten Ecke; sie läuft dann in regelmäßiger Folge um die drei Wände herum. Das beifolgende Schema gibt einen Überblick über die Verteilung der Bilder. Sie ist wie folgt:

Oberste Reihe, r. Seitenwand (l. vom Eintretenden) (Taf. 6, 1.)

1. Traum der Māyā.

Die auf dem Ruhebett liegende Fürstin ist, bis auf ein übergeworfenes Schaltuch und überreichen Schmuck, nackt dargestellt, ebenso die zwei Dienerinnen. Der sich als Elefant vom Himmel in ihre Hüfte herunterlassende Bodhisattva ist stark zerstört. Starke graeco-indische Einflüsse sind hier wie in den übrigen Malereien dieses Tempels bemerkbar.

2. Brahmanen erklären den Traum (Taf. 6, 2).

3. Geburt Gautamas im Lumbinī-Park (Taf. 6, 3).

L. Schimmelstute mit säugendem Fohlen, darunter Elefantenkuh mit Jungem. Das Fohlen ist das zu gleicher Zeit geborene spätere Leibroß Kaṇṭhaka des Bodhisattva; das Elefantenjunge vielleicht der später von Devadatta ermordete Elefant (vergl. Taf. 10).

4. Das wunderbare Bad des Neugeborenen durch den Schlangenkönig. L.: Die ersten Schritte (Taf. 6, 4; vergl. Taf. 9).

5. Heimkehr der Mutter mit dem Kinde (Taf. 6, 5).

Mahāmāyā fährt, das Kind haltend, im von Göttern begleiteten Wagen. Zugtiere sind nicht dargestellt: die zwei Räder des Wagens sind schräg nach vorn und innen gerichtet abgebildet, wie dies auch bei den Rädern am Wagen des Sonnengottes üblich ist.

6. und 7. Diese Bilder waren zerstört.

Oberste Reihe der Rückwand (Taf. 6, 10—12; Taf. 7, Reihe unter a).

8. und 9. Diese Bilder waren mit dem Verputz abgestürzt.

10. Der Bodhisattva im Frauengemach (Taf. 6, 10 und Taf. 7, unter a).

11. Bild unsicherer Erklärung (Taf. 6, 11, vergl. Taf. 9).

12. Der Bodhisattva schleudert den ermordeten Elefanten über die Stadtmauer (Taf. 6, 12; Taf. 7, unter a; vergl. Tafel 10).

Oberste Reihe, l. Seitenwand (r. vom Eintretenden).

Bildreihe 13—15, der Bodhisattva beweist seine Meisterschaft über die Śākya-Jünglinge.

13. Meisterschaft im Ringkampf (Taf. 6, 13; Taf. 7, 13).

14. Meisterschaft im Bogenschießen (Taf. 6, 14; Taf. 7, 14; vergl. Taf. 10).

15. Meisterschaft im Schwertfechten (Taf. 6, 15; Taf. 7, 15; vergl. Taf. 8).

16. Heirat des Bodhisattva (?) (Taf. 6, 16; Taf. 7, 16).

Der Bodhisattva mit knieendem Schirmträger (R.) vor einer nackten mit Schmuck überladenen, von einer Dienerin begleiteten Dame (L.).

17. Darstellung ungewisser Erklärung; vielleicht das Bad nach den Begegnungen an falscher Stelle (Taf. 7, 17).

Der Bodhisattva mit seinem Schirmträger(?) nähert sich vom Stadttor her einem Strom (R.). Er durchschreitet diesen Strom und ergreift mit beiden Händen den Stamm eines Baumes, um dem Wasser zu entsteigen (L.).

18 und 19. Die vier Begegnungen (Taf. 7, 18 und 19):

18. Der ausfahrende Bodhisattva (R.) trifft einen am Stabe einherwankenden Greis (L.). Er trifft einen am Boden liegenden wassersüchtigen Kranken (L. im Vordergrund).

19. Der ausfahrende Bodhisattva (R.) begegnet einer auf den Schultern von Männern getragenen Leiche (Hintergrund L.); er begegnet einem seinen Unterhalt erbettelnden Mönch (Vordergrund L.).

Zweite Reihe, r. Seitenwand.

20. Die erste Meditation des Bodhisattva (Taf. 6, 20).

Der Bodhisattva sitzt, r., in Nachdenken versunken, unter einem (Rosenapfel-)Baum; ein dunkelhäutiger Begleiter hält den Schirm über ihn. Nach l. treibt der Pflüger (Śuddhodana?) seinen Stier; im Hintergrunde l. ein anderer Baum. Vorn, in der Mitte, König Śuddhodana, der, verehrend, vor seinem Sohn sich knieend verneigt.

21. Begegnung mit Kṛśagautamī (Mṛga) (Taf. 6, 21).

Die so genannte Tochter des Śākya Kālika preist, in ihrem Fenster stehend, den am Hause vorbeikommenden Bodhisattva.

22. Begegnung mit Śuddhodana (Taf. 6, 22).

Der Bodhisattva teilt seinem Vater seinen Entschluß mit, Mönch zu werden.

23. Der Bodhisattva verläßt seine schlafenden Frauen (Taf. 6, 23).

24. Die Flucht aus dem Palast (Taf. 6, 24).

Die Hufe des Pferdes werden von Genien gestützt.

25.—26. Die Bilder sind zerstört.

Zweite Reihe, Rückwand.

27.—29. Die Bilder waren abgestürzt.

30. Bad im Flusse Nairañjanā (Taf. 6,30).

Auf den *arjuna*(?)-Bäumen seltsame Vögel. L. entfernt sich der Bodhisattva vom Flusse.

31. Milchspende der Nandā und Nandabalā. (Taf. 6, 31), vergl. auch Taf. 23.

R. die zwei Schwestern. Sie bieten dem Bodhisattva (der von Bild 30 an schon in Buddhagestalt erscheint) ihr Milchgericht in tiefen Tellern dar. Eine Gottheit überreicht dem Bodhisattva eine Almosenschale. Dieser hat die *patra* angenommen, das dargebotene Milchgericht hineingeschüttet und ist im Begriff, davon zu genießen. Die von den Frauen überreichte Tellerschale liegt geleert zu den Füßen des Bodhisattva.

Zweite Reihe, l. Seitenwand.

32. Begegnungen mit Kāla und Svastika (Taf. 6. u. 7, 32)

R. Lobpreisung des Nāga Kāla; L. Überreichung des Bündels *kuśa*-Gras durch den Grasmäher Svastika (?).

33. Vorbereitungen für die Erleuchtung (Taf. 6 u. 7, 33).

Der Bodhisattva-Buddha (r.) faßt das erhaltene Grasbündel an der Spitze und breitet es unter dem Bodhibaume aus. Es erscheint ein Thron, auf dem das *kuśa*-Gras eine zierliche Decke bildet.

34. Angriff des Māra vor und nach Erlangung der Buddha-Würde (Taf. 6 u. 7, 34).

Māra und seine Dämonen r. vom Bodhisattva-Buddha. Māras Töchter versuchen ihre Verführungskünste auf dessen l. Seite.

35. Der Bodhisattva als Buddha thronend (Taf. 6 u. 7, 35).

R. u. l. knieen am Thron die Brüder Trapuṣa und Bhallika, Kaufherren aus Orissa; sie bieten dem Buddha Speisen dar. Hinter den Kaufherren, auf jeder Seite je zwei der vier Weltenhüter, die je eine Almosenschale anbieten. Der Buddha nimmt alle an, setzt sie ineinander und bewirkt ihre wunderbare Zusammenfügung zu einer Schale, deren er sich zum Genuß der Speisen bedient.

36. Begegnungen mit Brahma (Sahāmpāti?) und Upaka (Taf. 7, 36).

R. der Buddha unter einem blühenden Baum, in dessen Zweigen die Baumgottheit in anbetender Stellung erscheint. Vor dem Buddha kniet, anbetend, ein Jüngling. L. der Buddha im Gespräch mit einem Digambara, der erregt den r. Arm erhebt. Er ist nackt und trägt den indischen Keuschheitsring (*liṅgavalaya*, vergl. Taf. 4). Es ist der *ajīvaka* Upaka.

37. Predigt von Benares (Taf. 7, 37).

Das Bild ist stark zerstört. Die Tiere am Throne scheinen entsprechend dem indischen Charakter der Bilder, Gazellen zu

sein. In Ostturkistan werden auf Darstellungen der Predigt von Benares meist Hirsche der dem Lande eigentümlichen, sehr stattlichen Arten statt der Gazellen abgebildet, obwohl auch letztere im Lande häufig genug sind.

38. Szene ungewisser Erklärung (Yaśas-Legende?) (Taf. 7, 38).

Der Buddha (l.) nähert sich bei Nacht im Mondschein, von einer fast nackten, schmuckbeladenen Person geführt, einem Hause, in dem eine Frau auf einem Bett ruht. Zu ihren Füßen eine nackte, reich geschmückte Frau.

Bild der Lünette der Rückwand.

Māras Angriff (Taf. 7, a).

Wir haben geglaubt, sämtliche von der Expedition mitgebrachten Photographien der Bilder dieser merkwürdigen Höhle wiedergeben zu müssen, damit man den Cyclus im Zusammenhang studieren könne. Auch die auf manchen der Aufnahmen erscheinenden Teile der Innenarchitektur sind wichtig; sie geben einen Begriff von der Art, wie die Tempelräume in den Stein gemeißelt sind.

TAFEL 8

Wandmalerei aus der „Treppenhöhle"; Darstellung aus dem Leben des Boddhisattva Gautama

Kat. No. I B 8376. * Größe: ca. 82 × 71 cm. * Fundort: Qyzil. * Alter: vor 700 n. Chr.(?)

Sieg des Bodhisattva in der Handhabung des Schwertes.

Um einen Begriff von der Farbenwirkung dieser Gemälde zu geben, ist dieses Bild (l. Seitenwand No. 15, vergl. Taf. 6 u. 7, 15) farbig gedruckt worden.

Es ist die Darstellung des Wettkampfes im Gebrauch des Schwertes, aus dem der Bodhisattva als Sieger über die übrigen Sākya-Jünglinge hervorgeht.

Drei Kämpfer sind dargestellt; der zur R. ist der dunkelste, der mittlere ist von hellerer Hautfarbe, der zur L., der hellfarbigste, ist der Bodhisattva.

Er ist nackt bis auf ein umgeworfenes Schaltuch, den großen Lendenschurz und den Schmuck. In der L. hält er die Schwertscheide, mit der R. schwingt er das Schwert. Seine Stellung ist vollkommen ruhig und verrät keine Anstrengung, obwohl sein Schwerthieb sieben junge Bäume zerhaut. Und so blitzschnell und schnittgewaltig ist sein Hieb, daß die abgeschlagenen Stämme erst umstürzen, als die Devas einen sturmartigen Wind entstehen lassen.

Die beiden anderen Bewerber konnten dagegen, trotz der Anstrengung, die ihre Haltung anzeigt (sie schlagen nämlich im Sprung!) nur einen oder zwei Stämme durchhauen.

Das Bild ist mit Ultramarin grundiert. Dieser Hintergrund ist mit zahlreichen dunkelfarbigen, von einem Kreise weißer Perlen umrandeten Blümchen regellos bestreut.

Die Schwerter sind Vertreter eines altindischen Typs, der heute noch in den Schwertern Bhutans und Tibets erhalten ist.

Es ist eine breite grade Hiebklinge mit starkem Rücken; der Ort ist zum Stich wenig geeignet, denn die Schneide neigt sich in einem Kreissegment zum Rücken. Auffallender Weise war die Farbe der Klingen grün, aber diese Farbe wird auf den Bildern von Qyzil häufig bei Darstellungen von Schwert- und Dolch-Klingen verwendet.

Antike Motive sind in der Ornamentik und in dem Faltenwurf der Kleider leicht zu erkennen. Aber die Bilder gerade dieser Höhle zeigen sehr deutlich die indische Abwandlung antiker Elemente.

TAFEL 9

Wandmalerei; Darstellung aus dem Leben des Bodhisattva Gautama aus der „Treppenhöhle"

Kat. No. I B 8376. * Größe: ca. 82 × 72. * Fundort: Qyzil. * Alter: vor 700 n. Chr.(?)

Abb. a. Das Bad des Bodhisattva und die ersten Schritte (vergl. Taf. 6, 4).

Auf *einem* Bilde vereint finden wir die wunderbare Waschung des neugeborenen Bodhisattva durch den (?) Nāgarāja und die ersten Schritte dargestellt, und zwar zuerst das Bad und dann den wunderbaren Gehversuch.

Das Bild hat einen ultramarinblauen Hintergrund, auf dem dunkle Blümchen mit weißem Perlenrand unregelmäßig verteilt sind.

Ganz zur R. sehen wir die große Körperaureole zweier (?) Nāgafürsten. Sie besteht aus einem großen Oval, das aus den Leibern zweier riesiger Schlangen zusammengesetzt ist. Die Farbe der die r. Hälfte des Ovals bildenden Schlange ist blau, die Farbe des Schlangenleibes zur L. ist weiß. Auf den großen Schlangenleibern sind eine Reihe kleinerer Schlangen dargestellt; sie sind in Kampfstellung und halten den Kopf zum Vorschnellen bereit. Die Farbe dieser Schlangen ist immer abwechselnd schwärzlichviolett, blau, schwärzlichviolett, grün. Die Farbe der Bauchschilder ist bei den hellfarbigen Schlangen dunkel, bei den dunkelfarbigen hell.

Leider ist von den in diese Aureole hineingehörigen Nāgas nichts mehr zu sehen; der ganze Innenraum der Aureole ist sorgfältig ausgekratzt und nur die stehende Figur des nackten Bodhisattva-Knäbleins ist teilweise erhalten. Augenscheinlich nimmt es dieselbe Stellung ein, wie die in der Darstellung der ersten Schritte abgebildete Knabengestalt, nur richtet es seinen Gang nach der entgegengesetzten Seite.

Es ist sehr zu beklagen, daß man nicht erfährt wie sich die Waschung vollzieht, und ob ein, oder zwei Schlangenfürsten sie vornehmen. Wir glauben, daß zwei dargestellt waren, weil die großen die Aureole bildenden Schlangenkörper verschieden gefärbt sind.

Zwei menschliche Figuren, deren Köpfe stark zerstört sind, knieen vor der allem Anschein nach in der Luft schwebenden Aureole und tragen auf ihren Händen die Füße des Bodhisattva.

Das Gewand der Person zur R. war grün, das der anderen Person ist hell mit dunkeln Tupfen. Anmutig gezeichnet ist der nach l. flatternde, hellfarbige Überwurf dieser Begleitfigur.

Die Darstellung der ersten Schritte zeigt den Bodhisattva nach l. schreitend, mit etwas gesenktem Haupte. Sein Kopfnimbus ist ganz abgekratzt; vermutlich war er, wie die übrigen durch sorgfältiges Abschaben der Oberfläche zerstörten Stellen, mit dem sehr dicken Blattgold jener Zeit belegt.

Über dem Bodhisattva, der wie immer sehr hellfarbig dargestellt ist, schwebt eine große dunkelfarbige Gottheit, die mit der r. Hand eine Schale mit Blumen über den Knaben ausschüttet, mit der Linken ähnliche Blumen über ihn auszustreuen im Begriff ist.

Der Nimbus der Gottheit ist grün mit goldenem Rand.

Das weiße Gewand ist mit roten Strichen gegliedert; seine beiden Zipfel flattern in lebhafter Bewegung zu beiden Seiten der Figur. Sie sind in ihrem unteren Teile schwarz gefärbt.

Schwarz ist auch der Rand eines grünen Gewandes, das von der l. Hüfte zum r. Knie der fliegenden Gottheit herabgeglitten ist.

Die Aufschrift, die noch einigermaßen lesbar war, als das Bild photographiert wurde, wurde bald darauf böswilliger Weise ausgerieben. Die Anschauung, daß diese geheimnisvollen Charaktere Anweisungen zum Auffinden verborgener Schätze enthalten, ist auch in Ostturkistan nicht unbekannt und vielleicht der Grund dieser bei den sonst freundlichen Leuten fremdartig anmutenden Bosheit.

Abb. b. Ereignis aus dem Leben des Bodhisattva (vergl. Taf. 6 u. 7, 11).

Die Erklärung der auf diesem Bilde dargestellten Szene erscheint uns unsicher.

Ganz r. steht der Bodhisattva in lehrender Stellung. Er trägt einen grünen, dunkelgrün betupften Lendenschurz und ein (zerstörtes) Überwurftuch über den Schultern. Ein Teil des Kopfes ist nicht zerstört: das Haar ist blau gemalt mit roter Konturierung. Das Ende eines weißen Kopftuches flattert nach der l. Seite.

Vor dem Buddha kniet eine Frauen(?)-Gestalt von hellgrauer Hautfarbe, die die Hände anbetend zusammenlegt. Sie trägt eine stark zerstörte, violettschwarze Krone, die mit einer grünen Juwelenkette durchflochten ist. Die Kleidung besteht aus einer braunen Jacke, deren l. Ärmel gut zu erkennen ist und einem darüber getragenen hellfarbigen, dunkel getüpfelten Schaltuch. Der Unterkörper ist mit einem blauen, ebenso getüpfelten Kleidungsstück verhüllt. Eine ganz ähnliche Person tritt noch einmal auf in dem Bilde No. 17 der Taf. 7.

Oberhalb der knieenden Person steht im Hintergrund ein seltsamer Baum mit 2 Zweigen, die schwarz und grau gemalte Blätter, mit weißlichen Punkten besetzt, zu tragen scheinen.

Die Gruppe der l. Seite zeigt den nach l. fortwandelnden Bodhisattva. Sein grüner Hüftenschurz ist bis auf einige Reste zerstört, der Schal dagegen erhalten: er ist hier von einer dunklen violetten Färbung.

Sein schwarzer Schirmträger steht rechts hinter ihm; der Schirm war grün, der obere Randbesatz (Federn?) aber weiß mit rötlicher Strichelung.

TAFEL 10

Wandmalerei aus der „Treppenhöhle";
Darstellungen aus dem Leben des Bodhisattva Gautama

Kat. No. I B 8376. * Größe (jedes Bildes): ca. 65 × 75 cm. * Fundort: Qyzil. * Alter: vor 700 n. Chr. (?)

Abb. a. Sieg des Bodhisattva im Bogenschießen (vergl. Taf. 6, 7, No. 14).

Dargestellt ist der Wettkampf im Bogenschießen, in dem der Bodhisattva die übrigen Śākya-Jünglinge überwindet.

Die Guirlandenborte, die das Bild nach oben abschließt, ist von R. nach L. in rot, grün und grauviolett ausgeführt. Der Hintergrund des Bildes ist dunkelviolett, mit blauen, weißumränderten Blumen.

R. steht, unter dem Sonnenschirm als Attribut des Fürstensohnes, der hellfarbige Bodhisattva in reichem Goldschmuck, mit einem (früher grünfarbigen) Überwurf über dem nackten Oberkörper. Das Hüftentuch ist ganz zerkratzt; wahrscheinlich war es mit Goldblatt belegt. Er ist im Begriff, den (zu langen!) Pfeil von der Sehne abzuschnellen; der Bogen ist der gewöhnliche zusammengesetzte asiatische Bogen.

Vor dem Bodhisattva kniet ein dunkelfarbiger Köcherhalter im graublauen, dunkelgetupften Gewand mit weißer (früher wohl farbiger) Einfassungsborte. Sein spitziger Turban ist dunkelrot mit einer blauen Binde um den unteren Teil. Die Spitze des Turbans ist durch eine weiße Ornamentscheibe gezogen und endet in einer Art Troddel. Hinten scheint ein weißes Kopftuch von der blauen Binde herabzufallen.

Dieser Diener hält den Köcher des Bodhisattva; der Köcher hat seine Bemalung verloren und zeigt die weiße Grundierung.

Links, unter einem blühenden Baum, steht eine zweite hellfarbige Person, in Schmuck und Gewandung dem Bodhisattva ähnlich. Auch sie trägt das Kopftuch, dessen flatterndes Ende nach r. sichtbar ist, doch scheint die Aureole zu fehlen. Diese Persönlichkeit hält in der R. den gespannten Bogen, mit der L. den Pfeil, wie es scheint an der Spitze; sie dürfte eine Darstellung Gautamas sein, wie er den zweiten Schuß vorbereitet (?). Vor ihr erscheint ein Schemel (?) aus rötlich braunem Holz und grün eingefaßter rechteckiger Sitzfläche (?); den zipfelartigen nach l. gekrümmten Gegenstand, der an der Ecke des Schemels und hinter dem Rücken des Köcherträgers erscheint, wissen wir nicht zu deuten. Vielleicht ist es auch nur die schematische Darstellung eines Teiches mit seinem Ausfluß.

Abb. b. Die Fortschleuderung des Elefanten (vergl. Taf. 6, 12 und Taf. 7 a).

Die Licchavi von Vaiśālī schenkten dem kaum erwachsenen Bodhisattva einen ausnehmend schönen (und wie das Bild lehrt, weißen) Elefanten. Sie führten das Tier nach Kapilavastu, wo Devadatta es erblickte und aus Neid mit einem Faustschlage tötete.

Gautamas Bruder Nanda sah den toten Körper auf der Straße liegen und zog ihn aus dem Wege, damit der Zugang zum Tore nicht gesperrt würde. Der Bodhisattva aber erschien, ergriff die Elefantenleiche am Schwanz und schleuderte sie in hohem Bogen über die Mauer ins offene Gelände vor der Stadt. (Rockhill, *Life of the Buddha*, S. 19).

Auf unserem Bilde sehen wir unten im Vordergrund die Leiche des Elefanten steifgliedrig auf dem Rücken liegen. Nanda, als dunkelhäutiger Jüngling dargestellt, steht in der äußersten Ecke r., er hat das Tier am Schwanz ergriffen und bereits von dem Tor (l.) hinweggezogen. Der Hüftschurz des Nanda war grün; der Überwurf ist dunkelblau mit dunkelfarbigen kleeblattartigen Tupfen.

Zum Stadttore führt die Straße, als dunkler Mittelstreifen mit schmäleren helleren Seitenstreifen dargestellt. Das Tor ist eng; es ist aus zwei Pfeilern erbaut, die sich aus rechteckigen aufeinandergesetzten Quadern zusammensetzen. Die Farbe der Quadern ist jetzt weiß; früher waren sie farbig bemalt und zwar besonders mit Grün und mit Blau. Als Verzierung sind zwei ineinander geschachtelte Rechtecke ⧈ in die der Stadt zugewendete Seite der Quadern eingehauen.

Oberhalb der Toreinfahrt sind drei weiße, dreieckige Zinnen angebracht; auf dem untersten Quader jedes der beiden Torpfeiler ist ein Brāhmī-Charakter aufgeschrieben, jedoch nur der des l. Pfeilers ist erhalten.

Der Hintergrund des Bildes ist dunkelviolett mit blauen Blümchen im weißen Perlenring; oben neben dem Tor steht ein doppelästiger Baum, grün und schwarz gemalt.

In der Mitte des Bildes steht der Bodhisattva mit gespreizten Beinen über der Leiche des Elefanten, die von Nanda fortgezogen wird. Er hat den toten Körper nicht am Schwanz, sondern am Ansatz der Vorderfüße ergriffen und ist im Begriff, ihn mit gewaltigem Schwunge über das Tor ins Freie zu schleudern.

Der Überwurf des Bodhisattva war, wie geringe Spuren auf der zerkratzten Fläche zeigen, von grüner Farbe und reich mit Goldblatt belegt (sonst hätte man diesen Teil der Malerei nicht so sorgfältig abgeschabt!); der Hüftenschurz ist in Farbe und Ornamentierung dem Überwurf Nandas vollkommen gleich.

TAFEL 11

Bruchstück einer Wandmalerei; Begleitfiguren aus einem großen Gemälde

Kat. No. IB 8377. * Größe: 62 × 30 cm. * Fundort: *Ming-öi*, Qumtura. * Alter: 8.—9. Jhdt.(?)

Dieses Bruchstück hätte eine farbige Wiedergabe verdient; es ist ohne Frage eins der farbenprächtigsten in unserer ganzen Sammlung. Leider mußte der Unkosten halber auf die Farben verzichtet werden.

Das Bild stammt aus Tempel No. 12 und befand sich auf der r. Türwand (auf der l. Seite des Eintretenden) etwa in Manneshöhe. Es ist auf der l. Seite begrenzt durch einen Mäanderstreifen. Das Muster ist auf schwarzem Hintergrund in leuchtendem Deckweiß ausgeführt; über dem Deckweiß war eine feine Schicht mit Weiß vermischten Carminrots aufgetragen. Zwei schmale senkrechte Streifen trennen den Mäander vom Bilde; der äußere ist orangerot, der zweite, innere, carminrot.

Der nur an Schultern und Hüften der Hauptfigur des Bruchstücks sichtbare Hintergrund ist crêmefarben. Die Gestalt selbst, ein Bodhisattva oder *devata*-Figur, ist in einem ganz ungewöhnlichen Reichtum von Farben gemalt.

Die Hautfarbe ist ein schönes Grau mit etwas zartem Carmin vermischt; die Konturen der Glieder und der Gesichtszüge sind in hellem Braunrot ausgeführt. Der große Nimbus ist weißlich-carmin mit carminrotem Rande. Das Haar ist unter dem Schopfe mit rotem Band gebunden; die Juwelen daran sind grün und rot mit weißer Gliederung.

Überaus prächtig ist die Tracht. Um den Oberkörper werden zwei Tücher getragen; das eine ist um den Körper geschlungen und ist dort von einem schönen matten Blau; von der Brust steigt es aufwärts und fällt, die Unterseite zeigend, nach hinten über die l. Schulter herab. Das zweite Tuch ist um beide Oberarme geschlungen und umflattert den Körper; es ist auf der einen Seite hellgrün, auf der anderen dunkelbraun. Das Hüftengewand ist durch eine mit brauner Borte besetzte Naht in zwei Hälften geteilt, die obere ist dunkelgrün, die untere dunkelziegelrot mit bräunlichen Tönen. Ein weißes, rot gegliedertes Tuch erscheint an den Hüften; ein Zipfel davon fällt vorn senkrecht herab. Der Gürtel ist weiß mit blauer Musterung.

Neben der r. Schulter dieser Gottheit sieht man den Rest einer Kopfaureole in lichtem Grün mit dunkelgrünem Rand. Sie umgibt den Kopf eines blauhaarigen Heiligen graurötlicher Hautfarbe, der zwar den Flickenrock der buddhistischen Mönche trägt (hier ein dunkelbraunes Kleid mit Flicken in hellerem Braun), aber den reichen Ohrschmuck und die Krone nicht abgelegt hat.

Auf dem linken Vorderarm ruht, über einem weißen Tuch, ein mit scharlachroten Buchdeckeln versehenes indisches Buch.

Unten links ist ein schöner Profilkopf mit schräggestellter Nimbusscheibe erhalten; sie ist leuchtend weiß mit blauer Umrandung. Blau ist auch Haar und Schaltuch des jugendlichen Heiligen.

Unten r. ist noch ein scharlachroter Nimbus mit Resten eines Haarschopfes und der ihn umgebenden Krone sichtbar.

Dies Bild stammt ohne Zweifel aus der T'ang-Periode; es zeigt uns indisch abgewandelte Gandhāra-Typen in chinesischer Auffassung.

TAFEL 12

Wandmalerei; Tod des Buddha (parinirvāṇa)

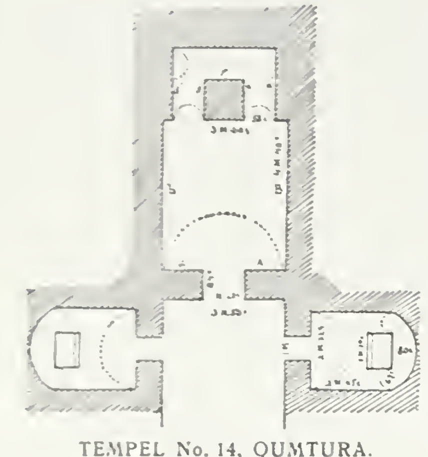
Kat. No. IB 4448. * Größe: 100 × 195 cm. * Fundort: Qumtura. * Alter: 8.—9. Jhdt.(?)

Die schöne Höhle No. 14 der Tempelanlage von Qumtura bei Kutscha ist ausgemalt in einem merkwürdigen Stil, der indische Elemente im vollzogenen Übergang zu der uigurisch-chinesischen Malweise zeigt.

Stark zerstörte Stifterbilder in uigurischer Tracht waren noch an der Türwand zu erkennen und Reste chinesischer und uigurischer Aufschriften auf den dazugehörigen Namentäfelchen beweisen, daß wir es hier mit einer Höhle zu tun haben, die einer neuen, der Herrschaft der „Tocharer" folgenden Periode uigurischer Suprematie angehört.

Diese Periode war die Glanzzeit des Uigurenreiches, die wir rund auf die Zeit zwischen 750 und 850 ansetzen möchten. Sie fiel somit in die Zeit der chinesischen T'angdynastie, und wir stehen nicht an, die Gemälde dieser Periode als solche der T'angzeit zu bezeichnen.

Die vier Räume des Höhlentempels sind in der Form eines Kreuzes angeordnet; sie bestehen aus einer großen Vorhalle



TEMPEL No. 14, QUMTURA.
(Nach Grünwedel.)

mit dahinterliegender Cella; r. und l. von der Vorhalle sind kleinere Seitenkapellen, eine auf jeder Seite, in den hier meist aus versteinertem Reisig bestehenden, weichen Konglomeratstein eingeschnitten.

In der Lünette oberhalb der Türwand der Cella befand sich das hier wiedergegebene schöne Bild des *parinirvāṇa* des Buddha.

Der Hintergrund des Bildes ist schokoladebraun. Auf einem grünen Ruhebett liegt auf seiner r. Seite der tote oder sterbende Buddha. Der Kopf ruht auf einem Rollenkissen, dessen sichtbare Seite dunkelbraun gemalt und mit einer grünen Sternblume verziert ist. Die rechte Hand liegt ebenfalls auf dem Kissen. Die Hautfarbe des Buddha ist rötlich, sein Haar weiß; Augen, Nase und Mund sind durch Hackenschläge mohammedanischer Bauern zerstört. Die Gewandung besteht aus einem bis zum Fußrücken herabreichenden Mönchskleid rotbrauner Farbe; im unteren Teil des Bildes ist die Farbe des Kleides (infolge der Nähe der darunter liegenden Türöffnung?) verändert und dunkler — es sieht aus, als ob die Wand dort Feuchtigkeit angezogen habe.

Hinter Kopf und Gestalt des Buddha sieht man Kopf- und Körperaureole. Die breite Einfassung der Aureolen ist mit Palmwipfelornamenten und Blumen, ihre Fläche mit Mustern gefüllt. Die verwendeten Farben sind Grün, ein helles Graugelb und Braunrot mit etwas Weiß.

Hinter der Körperaureole, die sich wie ein Schirm hinter dem Körper des Buddha erhebt, erscheinen zwischen den grünen Stämmchen der nach der Legende zur Unzeit blühenden *śala*-Bäume die Gestalten von fünf klagenden Göttern in reicher indischer, an die Gandhārakunst erinnernder Tracht. Deutlich erkennbar ist bei allen Figuren das hinten herabfallende weiße Kopftuch.

Die Tracht besteht aus braunen, vorn offenen Jäckchen mit kurzen Ärmeln, auf denen ein Rautenmuster in gelblichen Linien aufgezeichnet ist. Braun ist auch die Umhüllung des Unterkörpers; die Figur ganz l. trägt es mit einer Art „Baltenkreuz“ in Gelb gemustert. Die Hautfarbe aller fünf Figuren ist hell braunrötlich.

Die Aureolen sind grün, gelb und braun und zwar ist (von R. zählend) die Innenscheibe der Aureole der ersten Gottheit grün, die der zweiten gelb und so immer abwechselnd weiter: die Umrandung ist bei allen Aureolen braun.

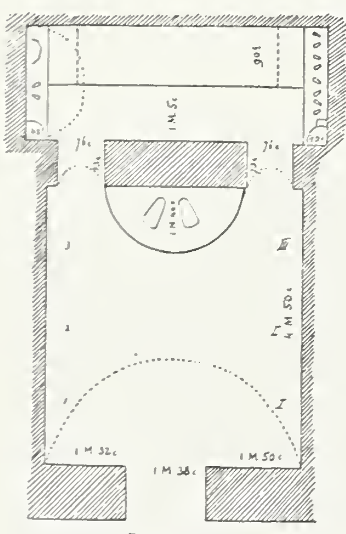
Die gelblichweißen Blüten haben eine höchst anmutige Sternform und heben sich schön von dem braunen Hintergrunde ab. Blumen des *śāla*-Baumes (Shorea robusta) sind es aber nach einer gütigen Mitteilung des Herrn Prof. Diels-Dahlem nicht; er hält die Blüte für ein schematisches Phantasiegebilde.

TAFEL 13

Bruchstücke von Wandmalereien; Stifterbilder

Kat. No.: a) I B 8378, b) I B 8379. * Größe: a) = 47 × 37 cm, b) = 25 × 22 cm. * Fundort: a) *Ming öi* von Šōrčuq, b) *Ming öi* von Murtuq (Bäzäklik). * Alter: a) 8.—9. Jhdt., b) 9.—11. Jahdt.

Abb. a. Stifterbild aus Šōrčuq.



KIRIN-HÖHLE (TEMPEL No. 7) SCHORTSCHUQ.
(Nach Grünwedel.)

Die Tempelhöhle No. 7 der Ming-öi-Anlage von Šōrčuq (Sir A. Stein und Prof. S. von Oldenburg nennen den Ort Šikčin) wurde von uns die Kirin-Höhle genannt, weil dort mehrere Sockel für Buddhafiguren gefunden wurden, die auf der Vorderseite ein Paar gegenständige, geflügelte Hirschfiguren westländischen Ursprungs in sassanidischen Blütenmedaillons trugen, in schöner Farbenharmonie aufgemalt.

Die beiden Wände r. u. l. neben der Tür waren mit Reihen von Stifterbildern verziert, die mehr oder weniger zerstört waren, und im Schutt vor der Wand l. *vom Eingang*, also nach unserer Bezeichnungsweise der r. Türwand, fand sich ein abgelöstes Stück des Wandverputzes mit den hier abgebildeten Stifterfiguren.

Sie bilden eine Gruppe von vier nach l. gerichteten Personen, von deren erster, ganz r. nur der energische Kopf und einige Gewandteile erhalten sind. Dargestellt ist ein alter Mann mit weißem Bart und Haupthaar; auf dem Kopf trägt er einen großen schwarzen, orangegelb umrandeten und gefütterten Hut mit breiter, an den Seiten etwas aufgebogener Krempe. Auf der Mitte

des Hutes erhebt sich ein hoher, runder Aufsatz; im ganzen gleicht diese Kopfbedeckung dem in *Kultstätten*, Fig. 618, S. 304, dargestellten Hut; sie dürfte schon der Uigurenzeit zuzuweisen sein. Ein orangefarbenes Band, das unter dem Kinn geknüpft ist, läßt seine Enden auf die Brust herabfallen. Das Kleid ist weißlichgelb mit rot und gelbem Besatz quer über der Brust. Merkwürdiger Weise ist das r. Auge doppelt eingezeichnet, das eine über dem anderen.

Die zweite Figur ist eine Frau. Sie trägt ein kurzärmeliges gelbes Jäckchen; am Halsausschnitt sieht man das orangefarbene Untergewand, dessen Ärmel die Unterarme bekleiden. Der Kleiderrock ist rötlich-weiß; vom (unsichtbaren) Gurt hängt vorn senkrecht ein braunrotes breites Band bis fast zu den Füßen herab. Diese sind in Wulstfalten des Kleiderrocks verborgen.

Die Hautfarbe der Frau ist sehr weiß, das Haar schwarz, die Züge sind ausdruckslos. Vorn scheint die hohe Frisur von einem weißen (Elfenbein?) Kamm gehalten zu werden; an den Seiten sind, schwer erkennbar, wagerecht abstehende gelbliche flügelartige Fortsätze angebracht, deren Enden etwas nach oben geschwungen sind. Die Arme sind auf der Brust verschränkt.

Die beiden folgenden Figuren sind wieder ein Mann und eine Frau. Ersterer scheint das Stirnhaar ins Gesicht gekämmt zu tragen. Auf dem Scheitel sitzt ein niederer, schwarzer, mit drei (?) Zacken geschmückter Hut, von einem offenen vorn roten Besatz umgeben, von dem hinten ein rotes Kopftuch herabfällt. Auch dieser Hut ist durch unter dem Kinn geknotete scharlachrote Bänder auf dem Kopf befestigt. Das weite Gewand wird unterhalb der Hüften von einem gelblichen Riemengurt umspannt.

Die zweite Frauengestalt ist in jeder Einzelheit genau wie die erste gekleidet, nur trägt sie einen grünen Kleiderrock.

Wir möchten alle auf diesem Bilde dargestellten Kleider für ostiranische Trachten halten.

Abb. b. Stifterbild aus Bäzäklik; uigurische Fürstin.

Dieses interessante und viele Einzelheiten des Kostüms sorgfältig verzeichnende Bildchen wurde im Schutt des Höhlentempels No. 19 der Anlage von Bäzäklik gefunden (vergl. Text zu Taf. 18). Es hat wohl früher r. neben der auf dem Sockel abgebildeten „Predigt von Benares“ seinen Platz gehabt. Ein größeres Stück mit Darstellung eines Fürstenpaares unter Thronhimmeln wurde ebenda gefunden.

Auch auf diesem Bruchstück erkennen wir einen rot ausgeschlagenen Thronhimmel mit gelbem Lattenwerk; einer der aufrechten Träger begrenzt das Bild nach r.

Die abgebildete Dame trägt dasselbe Kleid, das wir bei Taf. 16 genauer schildern; gut erkennbar ist der am Halsausschnitt sichtbare Teil des karrierten Unterkleides.

Die Gesichtsfarbe ist weiß mit etwas gelb; das Haupthaar schwarz, die Augen sind schmal geschlitzt und verleihen dem Gesicht einen ostasiatischen Charakter. Die Nase ist auffallend fein geschnitten; wir glauben, ein diese Züge tragendes Gesicht, würde in Japan Bewunderer finden.

Kleine rote Schönheitszeichen sind auf der Stirn und auf Schläfen und Wangen angebracht. In der Hand, nach L. geneigt, wird ein grüner Blütenzweig mit hellkarminfarbener Blüte getragen; er läuft oben in einen schwer erkennbaren dunkelbraunen Knospenbüschel (?) aus. Große gelbe, rot konturierte Ohrringe eigentümlicher Form hängen von den Ohren herab.

Sehr genau ist die Haartracht dargestellt. An der r. Schläfe ist das Haar in einer rechteckigen Stufe, über der Stirn in einer geschwungenen Linie geordnet, vielleicht ausrasiert. An den Seiten bildet es je zwei große, seitlichen „*chignons*“ zu vergleichende Wülste, auf denen große Goldplättchen (?) angebracht sind, während über der Stirn ein Wolkenornament in getriebenem Gold(?) in das Haar eingeflochten ist; auf dem Scheitel steht eine große Scheibe von getriebenem Goldblech (?).

Die vier Plättchen auf den Seitenwülsten sind mit Phoenixfiguren in getriebener Arbeit verziert (vielleicht sind sie auch nur aufgemalt ?); diese Fabeltiere wenden ihre Köpfe dem Gesicht der Dame zu.

Auch der Scheitelaufsatz trägt den seltsamen Vogel, nach links gewendet.

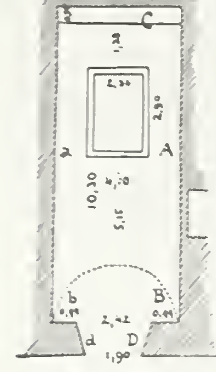
Eine Anzahl großer Haarnadeln ist in die Frisur gesteckt. Drei (vorn l.) sind glatt, sie sind von gelber Farbe und als von Gold hergestellt zu denken. Zwei andere sind leicht gekrümmt und enden in einem grünen Juwel, das etwa die Form eines Lotusthrones hat. Eine dieser Nadeln steckt, nach hinten und außen, in jedem der beiden Haarwülste der l. Seite.

Auf der r. Seite sieht man noch einen Teil einer ähnlichen Nadel oben r. vom Aufsatz; eine andere Nadel mit hübsch graviertem Stiel steckt über dem r. Ohr.

TAFEL 14

Bruchstück einer Wandmalerei; Stifterbilder uigurischer Fürsten

Kat. No. I B 8380. * Größe: 1.14×1.02 cm * Fundort: Bäzäklik bei Murtuq. * Alter: 9.—12. Jhdt.



TEMPEL No. 6, BÄZÄKLIK. (Nach Grünwedel.)

In dem Tempel No. 6 der großen Anlage von Bäzäklik bei Murtuq, einem großen Freibau mit gewölbtem Dach (Tonnen-gewölbe) waren an den schmalen Türwänden r. u. l. vom Eingang, unterhalb von drei Gemäldestreifen mit je zwei Bodhisattvafiguren, Stifterbilder auf den Verputz gemalt, und zwar drei Reihen Frauen auf der r. Türwand, bei b, und drei Reihen Männer auf der l. Türwand, bei B. Wir halten die dargestellten Personen für Angehörige einer uigurischen Fürstenfamilie.

Die unteren zwei Reihen der Männerbilder werden hier wiedergegeben.

Die obere Reihe besteht aus acht Personen, die nach l. gerichtet, in vier verschiedenen Stellungen auf dem Vorderrande eines langen schmalen gelben Teppichs mit rötlichem Rankenornament stehen. Alle tragen Blumen, augenscheinlich Astern, deren Stiele sie teils in den Händen halten, teils mit den im Ärmel verschränkten Unterarmen gegen ihren Körper drücken.

Sehr interessant ist das Kostüm. Es besteht durchweg aus einem bis auf den Boden fallenden Rock, der auf der *rechten* Seite geschlossen ist und dort, wie der untere Rand des Kleides und wie der lange Ärmel mit einem breiten Ornamentband eingefaßt ist. Eine breite Borte, meist derselben Art, ziert die Ärmel etwa in der Mitte des Oberarms.

Augenscheinlich ist jeder Anzug nach der Figur des Trägers geschnitten und zeigt dessen Wuchs; um die Hüften schlingt sich ein lose geschnallter Gurt, an dem rechts eine Tasche, links ein Besteck (mit Dolchen, Messern, Eßstäbchen?) und ein sauber gefaltetes Tuch getragen wird. Eine wechselnde Anzahl von mit Metall beschlagenen Riemen hängt vom Gurt herab, an dem außerdem vorn zwei sich nach unten verbreiternde, gemusterte farbige Schmuckbänder wechselnder Farbe und Ornamentik befestigt sind.

Die Füße stecken in einer Fußbekleidung, von der nur der vordere Teil sichtbar ist; sie scheint aus gelbem Leder gefertigt zu sein und weist eine senkrechte Naht auf.

Als Kopfbedeckung wird jene eigentümliche Tiara getragen, die den Vornehmen der Turfaner Oase in der Manichäerperiode eigen gewesen zu sein scheint und die wir für ostiranischen Ursprungs halten. Sie wird ziemlich hoch auf den Scheitel gesetzt und mit einem roten unter dem Kinn in eine Schleife geschürzten Bande befestigt.

Das Haar ist schwarz, in der Mitte gescheitelt und fällt in einzelnen Strähnen über den Rücken herab. Wir glauben nicht, daß hier an Zopftracht gedacht werden darf; in der unteren Reihe tragen vier der dort dargestellten Personen noch je eine, naturgemäß kürzere, Strähne unter jedem Ohr nach vorn auf die Brust hinübergeführt. Auch auf anderen Bildern sieht man das lange Rückenhaar der Männer in mehrere Strähnen geordnet, die dort aber unten breit, nicht wie hier spitz, auslaufen.

Vor dem nach links gewendeten Kopf jeder Person ist eine rechteckige Tafel angebracht, die zur Aufnahme des Namens jeder der dargestellten Personen dienen sollte. Da, soviel wir sehen können, die vorhandenen Namenseintragungen alle in verschiedenen Handschriften ausgeführt, einige aber unbeschrieben geblieben sind, liegt die Vermutung nahe, daß, vielleicht sittegemäß, jede Person den eigenen Namen einzutragen pflegte. Die Frommen unter ihnen werden dies nicht unterlassen, die Weltkinder dagegen sich dieser Pflicht entzogen haben.

Wir lesen von links nach rechts wie folgt: 1. *...n toγrïl körki ol = dies (ist) das Bild des ...n Toghril*[1]. 2. ... *toγrïl ol = dies (ist) .... Toghril*. 3. .... *toqul ol = dies (ist) ... Toqul* 4.—7. die Aufschrift fehlt oder ist erloschen. 8. unleserlich; nur das Wort *ol* ist noch zu erkennen.

Die acht Figuren der unteren Reihe stehen auf dem Vorderrande eines ähnlichen schmalen gelben Teppichs, der jedoch mit einem Wellenmuster verziert ist. Sie sind in denselben Stellungen gemalt, wie die Gestalten der oberen Reihe, nur in anderer Anordnung; um einer ermüdenden Gleichförmigkeit vorzubeugen, sind die zweifelsohne verwendeten Pausen in stets wechselnder Reihenfolge benutzt worden.

Die Kleider sind derselben Art, wie bei der oberen Reihe, nicht aber die Kopfbedeckungen, die wahrscheinlich verschiedenen Rangstufen angehören. Auch die Haartracht ist bei vier dieser Figuren eine andere als bei den Tiaraträgern.

Alle vier Figuren der linken Hälfte tragen eine seltsame dreizipflige Mütze, deren Form an die des indischen Dreizacks

---

[1] *toγrul* = eine Art Habicht; cf. A. v. Le Coq, *Bemerkungen über türkische Falknerei*, Baeßler-Archiv, Teubner, Leipzig, 1913, S. 11.

(triśula) erinnert. Die erste und die letzte Gestalt dieser Gruppe tragen das Haar nicht in der Mitte gescheitelt; man hat vielmehr r. einen etwa halbmondförmigen Ausschnitt einrasiert (?) und l. davon das unten glattgeschnittene Haar in die Stirn gekämmt, während es auf der r. Seite hinter das Ohr geordnet ist und nach hinten strähnenartig herabfällt. Dieselbe Haartracht tragen die beiden hinteren Gestalten der zweiten Gruppe, die sich durch eine merkwürdige pilzförmige Kappe unterscheiden; alle Figuren, die die Ausrasierung tragen, haben auch zwei der auf den Rücken herabfallenden Haarsträhnen unter den Ohren nach vorn auf die Brust herübergezogen. Alle sechzehn Fürsten tragen große Ohrgehänge, die unseres Erachtens indischen Ursprungs sind.

Die auf den Kartuschen eingetragenen Namensaufschriften lauten, von l. n. r. gelesen wie folgt:

1. Absichtlich ausgelöscht. 2. *Ögrünč* . . . = *Freude* (der Name ist nicht fertig geschrieben). 3. *Ögrünč tγul (toqul?, toγrïl??) körki ol = dies (ist) das Bild des Ögrünč T(o)qul* (T(o)γril?). 4. *bu baqčuq tarqan körki ol = dieses (ist) das Bild des Baqčuq Tarqan.* 5. *bu ovay-a siri (sini?, svay?) = dies (ist) Ovaya Siri* (kein türkischer Name!). 6. *ạrslan bilgä = Löwen-Weise.* 7. vakat. 8. *bu* . . . . = dies . . . . (unvollendet).

Die Gesichter der sechzehn Männer zeigen, der Rassenmischung der früheren (und heutigen!) Bevölkerung Ost-Turkistans entsprechend, einen Mischtypus, in dem indessen ostasiatische Elemente betont sind; einige der Gesichter, wie z. B. das der zweiten Person (ganz rechts) der unteren Reihe, sind deutlich ostasiatisch. Alle haben schwarzes, straffes Haar mit meist spärlichem Bartwuchs und dunkle Augen. Die Hautfarbe aber ist überall weiß[1] und dies, wie die scharf geschnittenen, zuweilen gekrümmten Nasen verrät einen Einschlag iranischen Blutes. Von den rothaarigen, blauäugigen Typen der Wandgemälde aus Tempel No. 9 in Bäzäklik fehlt jede Spur.

Unserer Meinung nach haben wir es hier mit uigurischen Türken zu tun, die durch vielhundertjährige Berührung mit Iraniern den vielleicht ursprünglich ostasiatischen Gesichtsschnitt z. T. verloren hatten, wenn sie, was keineswegs festzustehen scheint, ihn überhaupt je besessen haben sollten.

TAFEL 15

Bruchstücke einer Wandmalerei; Stifterbilder

Kat. No. IB 8384. * Größe: a) 65 × 43 cm, b) 65 × 24 cm. * Fundort: Bäzäklik bei Murtuq. * Alter: 9.—12. Jhdt.

Der Tempel No. 10 ist ein tiefes Tonnengewölbe mit einem Sockel für die Kultfigur vor der Rückwand.

Auf der Vorderseite des Sockels war die Predigt von Benares dargestellt, auf der r. Seite des Sockels (l. vom Beschauer) war der hier abgebildete Stifter mit einer stehenden Begleitfigur gemalt (bei b). Derselbe Stifter mit seinem Begleiter war noch einmal auf der Rückwand dargestellt, beide stehend und das Gesicht zur Buddhastatue hin gewendet. Daneben zahlreiche uigurische Aufschriften in roter und schwarzer Tusche. Auf der l. Seite des Sockels und auf der anstoßenden Wand befanden sich ebenfalls solche Aufschriften, wie auch eine chinesische Aufschrift in seltsam steifen Zeichen.[2]

Von diesen Aufschriften sind die am besten erhaltenen mitgenommen worden.

TEMPEL No. 10, BÄZÄKLIK. (Nach Grünwedel.)

Der Hintergrund der Bilder ist ein kräftiges Ziegelrot. Die Hauptperson der Darstellung ist ein knieender, nach r. gerichteter Mann in vornehmer Kleidung, der wie üblich einen Blumenzweig in der Hand hält.

Das Gesicht ist z. T. zerstört, zeigt aber eine blühende, helle Gesichtsfarbe und rote Wangen. Das schwarze Haupthaar ist in der Mitte gescheitelt und zurückgekämmt; es fällt wie wir wissen, über den Rücken in zahlreichen flachen Strähnen herab, von denen nur eine an Schulter und Ellenbogen der l. Seite sichtbar ist.

Der Fürst trägt einen Schnurrbart und einen dünnen, in zwei Spitzen geteilten Vollbart; die schräg gestellten Augenbrauen sind buschig. Jene seltsame Tiara, die wir von den manichäischen Bildern her als (vermutlich) zur Hoftracht gehörig kennen, sitzt hoch auf dem Scheitel und wird durch rote, unter dem Kinn gebundene Bänder festgehalten. Am Ohr hängt ein großer Ohrring.

Das lange Gewand ist von dunkelharminroter Farbe und mit zahlreichen eingewebten oder aufgestickten Medaillons verziert; diese Medaillons sind gelblich, grün umrandet und enthalten das rote, grün umrandete Symbol *yin* und *yang*. Grün ist auch

---

[1] Wo sie dunkel ist, ist sicherlich eine Zersetzung der weißen Farbe, die Blei enthalten haben wird, anzunehmen.

[2] Vergl. *Kultstätten*, S. 260.

der Gürtel, von dem neben mehreren Riemen l. ein Täschchen, ein Messer, ein Pfriem oder Schleifstein (?) hornartig gekrümmter Form und ein Sacktüchlein herabhängen.

Die weißen Stiefel des Knieenden sind l. sichtbar; sie zeigen eine seltsame senkrecht verlaufende Naht.

Nicht in der Photographie zu erkennen ist die ganz r. in Höhe der Blume am Rande verzeichnete Aufschrift *„bu birtäm ädgü īnal ol“* = dies ist Birtäm Ädgü Inal.

Den Abschluß des Bildes nach unten bildet ein gelber Teppich mit rötlichem Rankenornament.

Hinter dem Fürsten steht, erheblich kleiner gezeichnet, in anbetender Haltung sein Diener; zwischen den beiden Personen ist die Namenskartusche des Fürsten angebracht, auf der die bereits angegebene Aufschrift noch einmal verzeichnet ist. Eine spätere Hand hat darunter dieselbe Aufschrift noch einmal, aber weniger orthographisch, wiederholt.

Die Tracht des Dieners ist in Farbe und Schnitt dieselbe, wie die seines Herrn, nur weniger reich. Merkwürdig ist die Haartracht; auf dem Scheitel ist ein kreisförmige Tonsur angebracht. Vom Vorderrande der Tonsur fallen die stehengebliebenen Haare in zahlreichen sorgfältig geordneten und unten gleichmäßig abgeschnittenen kleinen Strähnen auf die Stirn herab; vor den Ohren sind größere Haarmassen zu je einer größeren breiten Strähne vereint, und der Rest des Haupthaares ist wie bei der anderen Person geordnet.

Zwei der in roter Farbe in schönen strengen uigurischen Charakteren ausgeführten Aufschriften anderer, stark zerstörter Bilder halten wir für wichtig genug, hier erwähnt zu werden.

Die erste derselben fand sich an der linken Seite eines größeren Männerbildes, von dem nur Teile der l. Seite erhalten sind. Sie ist zu lesen: „*. . . . qutluγ ạrslan bilgä t(ä)ngri ilig qutï yọ̈p tutm[ï]š nïng [tängridä]m körki bu ärür*“.

Auf der unteren Fläche des dieses Männerbildnis tragenden Verputzstückes war das nach l. gerichtete wohlerhaltene Bild eines etwa fünfzehnjährigen Jünglings angebracht. Er trägt dieselbe Tracht wie der knieende Fürst; die merkwürdige Aufschrift auf seiner Namenstafel lautet: „*t(ä)ngrikän oγul qurt qa tigin t(ä)ngrim ning t(ä)ngridäm körki bu ärür*“.

An diesen Lesungen kann bei der guten Erhaltung der Aufschriften und dem klaren Ductus der Schrift nicht gezweifelt werden. Auf ihre Erklärung hoffen wir später eingehen zu können.

TAFEL 16

Bruchstücke von einer Wandmalerei; Stifterbilder

Kat. No. I B 8385. ∗ Größe: a) 52×30 cm, b) 50×34 cm. ∗ Fundort: Bäzäklik b. Murtuq. ∗ Alter: 9.—12. Jhdt.

Die Höhle No. 17 der Tempelanlage von Bäzäklik ist ein schmales langes Tonnengewölbe, das früher mit ausgezeichnet schönen Wandgemälden ausgestattet war. Besonders schön war die Zeichnung der zahlreichen Bodhisattva- und Devatā-Köpfe, die merkwürdiger Weise in der Tracht der Landesbewohner dargestellt zu sein scheinen (vergl. *Kultstätten* Fig. 551, S. 267).

Sieben Sockel für Götterfiguren sind an den Wänden verteilt. Der größte steht vor der Rückwand, die anderen sechs befinden sich einander gegenüber zu drei und drei an jeder der Langwände.

Auf diesen Sockeln waren auf der Vorderseite die Stifter dargestellt und zwar immer Mann und Frau sich gegenüber, durch einen weißen Streifen (das Aufschriftenband), von einander getrennt. (Nach Grünwedel).

TEMPEL No. 17, BÄZÄKLIK. (Nach Grünwedel.)

Die hier abgebildeten Stifterinnen aber befanden sich angeblich auf der Rückwand, r. und l. von dem großen Sockel, dem sie die Gesichter zuwendeten.

Abb. a) Uigurische Fürstinnen sind dargestellt. Sie standen in einer Reihe zwischen gerafften Vorhängen (vergl. die ältere soghdische Miniatur in *Manich. Miniat.* Taf. 6, d) zur R. des Buddha.

Vor jeder Gestalt ist eine längliche Tafel aufgemalt, auf der die betreffende Fürstin ihren Namen zu verzeichnen hatte. Nur die Dame zur R. hat die fromme Pflicht erfüllt; ihr seltsamer Name lautet: *b[u?] t(ä)ngrikän sävinč tiginkätin* (?) *t(ä)rim(?) = Dies ist die göttliche Laetitia tigin kätin tärim* (oder am Ende *tngrim*??). Die drei letzten Wörter dürften Titel sein; die Schrift ist eine uigurische Kursive.

Auf der Namenstafel der zweiten Dame zur L. sieht man den zaghaften Ansatz zum Worte „*tngrikän*“.

Die Gewandung ist in beiden Figuren ein weit über die Füße herabreichender Rock; es sieht aus, als ob man beim Gehen den Vordersaum des Kleides mit den Füßen vorausschieben müsse, wie es bei japanischen Hofkleidern im 19. Jahrh. der Fall war. Der Rock ist vorn geschlossen und mit einem großen Klappenkragen versehen, der reich mit Rankenstickerei verziert ist.

Das Gewand ist gelb; der Faltenwurf, die Konturen der Kragenklappen und der Stickerei sind mit rötlicher Farbe eingezeichnet. Eine Naht scheint etwa in Kniehöhe um den Kleidrock herumzulaufen. Unter dem Rock wird augenscheinlich ein, am Halsausschnitt sichtbares, mit einem Rautenmuster verziertes Unterkleid getragen. Die Ärmel sind mäßig weit und so lang, daß man die Hände darin verstecken kann, wie es die Hofsitte erforderte. Ein dunkelbraunrotes Tuch, über den Hüften in eine breite Schleife gebunden, hängt am Rücken herab.

Zur Bemalung der Gesichter hat man sich einer weißen Farbe bedient — (vielleicht war es ein Bleipräparat) die im Lauf der Zeit sich zersetzt hat und die Gesichter nunmehr als schwarzgrau, zuweilen schwarzviolett erscheinen läßt.

Auf der riesengroßen Haarfrisur erscheinen gelbe Wolkenornamente. Es sind wahrscheinlich getriebene Goldplättchen, die geschickt in das dichte schwarze Haar der Frauen eingeordnet wurden. Goldene Ornamente in die Haare zu flechten war iranische Sitte. Auf der großen, ziemlich unförmlichen Masse der so geordneten Haare wurde ein großer Kopfputz getragen, der anscheinend aus Gold getrieben ist. Er hat ungefähr die Form des Blattes von Ficus religiosa und trägt auf der Vorderseite getriebene (?) Flammenmuster in verschiedenartigen Anordnungen. Auf Kopfputz dieser Art in anderen Darstellungen finden sich andere Muster, zuweilen eine interessante Wiedergabe des Phönix (vergl. Taf. 13). Wir möchten diesen Kopfputz für ostiranischen Ursprungs halten.

Sehr große Ohrringe, Blumen darstellend, verzieren die Ohren.

Abb. b) Die zweite Gruppe von Stifterinnen stand zur L. der Buddhafigur. Sie besteht aus zwei Frauengestalten, deren Namenstafeln zerstört sind, und der Figur eines jungen Mädchens, die sich an einen Trägerbalken mit geschnitztem Kopf anlehnt. Auf dem oberen Teil des Trägers ist der Name des Kindes in uigurischen Lettern verzeichnet; er ist kursiv geschrieben und lautet „*il tigin qïz tarim*“ oder deutsch etwa „*Die göttliche Tochter des Il tigin*“. Man kann auch übersetzen „*Die Jungfrau Il tigin tarim (tärim)*“.

Beide Gruppen stehen auf dem inneren oder hinteren Rand eines gelben Teppichs mit seltsamen Mustern in rötlichen Linien, ungeschickte Spiralen im Zackenkranz. Vielleicht soll ein konventionelles Wassermuster dargestellt werden.

TAFEL 17

Uigurische Tempelfahne mit Bildnis eines Stifters

Kat. No. I B 7323. * Größe: 106 × 34 cm.[1] * Fundort: Chotscho. * Alter: 8.—10. Jhdt.

Die Veröffentlichung der zahlreichen Hängebilder auf Seide und Leinewand, von denen einige recht groß sind, mußte einstweilen unterbleiben, da diese interessanten Gemälde des Raummangels halber einstweilen noch unzugänglich sind. Nur einige Stücke sind veröffentlicht worden, nämlich mehrere Bruchstücke von Seidenbildern und Tempelfahnen, sowie auch das vorliegende Hängebild in freilich wenig zulänglichen Nachzeichnungen Grünwedels in seinem *Bericht*, andere Tempelfahnen, in Faksimile-Wiedergabe, in *Chotscho*.

Die hier abgebildete Tempelfahne, wohl die Votivgabe eines uigurischen Fürsten, wurde in der Ruine α in Chotscho gefunden, angeblich im Eingang zu dem vor und unter der Cella gelegenen Raum[2].

Wie alle Tempel- und Votiv-Fahnen, buddhistische wie manichäische, besteht sie aus drei Teilen, nämlich dem rechteckigen, langen, schmalen Fahnentuch, dem dreieckigen Ansatzstück am oberen und dem rechteckigen Wimpel mit hölzernem Beschwereram unteren Ende. Das obere Dreieck ist mit einer breiten Borte eingefaßt, deren Enden an den Seiten des Bildes wimpelartig herabhängen; am Apex befindet sich eine Schleife zum Aufhängen des Bildes.

Der Dreieckteil trägt im reich mit Blumen gefüllten Felde eine auf einem Lotuskelch thronende Buddha-Figur. Die Körperaureole ist rund, die Kopfaureole aber ein Spitzoval. Das Bild ist von dunklen, ein Dreieck bildenden Linien umrahmt. Unter der Basis ist eine Reihe von fünf blumengefüllten herabhängenden Dreiecken dargestellt, ein Muster, dem wir schon öfter begegnet sind am Oberrand der Bettstelle, auf der der ins Nirvana eingehende Buddha ruht.

Der Oberrand des Fahnentuches wird nach oben begrenzt durch eine Reihe weißer Perlen an schwarzer Leiste.

Die aufgemalte Figur ist die eines greisen Mannes von heller Hautfarbe, mit großer gutgeschnittener Nase und weißem Haar und Bart. Das lange Haupthaar ist in breite Strähnen geordnet. Die Augen sind etwas schräg gestellt und geschlitzt; offenbar ist die dargestellte Person, wohl ein uigurischer Edler oder Fürst, ein Mann gemischten Blutes.

---

[1] Der Anhängerwimpel ist nicht mitgemessen worden; er ist abgerissen und nur noch 28 cm lang.

[2] Vergl. die nicht ganz klaren Äußerungen Grünwedels in *Bericht* S. 73.

Auf dem Haupt trägt er eine dreizackige Krone mit auf die Schultern herabfallendem Kopftuch; sie wird durch ein unter dem Kinn geknüpftes Band auf dem Scheitel festgehalten.

Sehr schön ist der lange, rotbraune, mit einem gestickten oder gewebten Muster gegenständiger Blumen verzierte Rock. Er wird um die Hüften durch einen goldbeschlagenen Gurt festgehalten, von dem zahlreiche Riemen und eine Anzahl von Gegenständen schwer bestimmbarer Art herabhängen.

Einige dieser Gegenstände mögen Messer in ihren Scheiden oder auch Eßstäbchen in ihrem Futteral sein. Der gekrümmte weiße Gegenstand am Rockschlitz r. könnte allenfalls ein Pfriem oder ein Schleifstein sein, und den größeren, dunkelfarbigen Gegenstand mit gelben Riemen (oder Beschlägen?) möchten wir für eine Tasche halten. Ganz unbekannt ist uns der weiße, spatelartige Gegenstand neben dem „Schleifstein".

Am Rockschlitz erscheint noch ein Teil des hellfarbigen Beinkleides und der hohe schwarze Stiefel.

Nicht zu erkennen ist die Art, wie der Rock geschlossen wird; wir möchten vermuten, daß dies nach r. geschah.

In den Händen trägt der Fürst einen Blütenzweig mit Blättern und zwei Blumen, die, wie es scheint, Astern oder Georginen darstellen sollen.

Rechts und links, etwa in Kniehöhe, sind die Gestalten zweier kleiner Knaben aufgemalt, die, wie schon Grünwedel mit Heranziehung eines Zitats von J. Ph. Vogel betont, ihre Vorbilder in der Gandhāra-Kunst haben[1].

Reste von Aufschriften in uigurischen Lettern sind hier und da erhalten: ganz oben r.: *but....* und unten l.: *b[u]tngr...*; offenbar war hier der Name des Dargestellten verzeichnet.

Die Tempelfahne trägt auf beiden Seiten fast genau dasselbe Bild; wahrscheinlich ist jedesmal dieselbe Pause benutzt worden. Die geringen Abweichungen hat der ausmalende Handwerker verursacht.

Der Stoff der Fahne ist Leinenzeug: die Leinenfasern sind mit einigen Fasern der Boehmeria nivea gemischt. Vor dem Auftragen der Farbe hatte man den Leinenstoff mit einer sehr dünnen Schicht Stärkemehles überzogen; wo keine Farbe aufgetragen ist, fehlt die Stärke.

SCHEMA EINER TEMPELFAHNE. AUS „CHOTSCHO".

TAFEL 18

Bruchstück einer Wandmalerei; Stifterbild, uigurischer Fürst

Kat. No. I B 8381. * Größe: 55 × 36 cm. * Fundort: Bäzäklik b. Murtuq.
Alter: 8.—11. Jhdt.



TEMPEL No. 19, BÄZÄKLIK. (Nach Grünwedel.)

Der Tempel No. 19 der großen Anlage von Bäzäklik ist ein in den Conglomeratstein geschnittener Höhlentempel. Er ist ausgezeichnet durch ein „hohes offenes bogenförmiges Fenster" über der Tür; im allgemeinen fehlen Fenster in den Felsentempeln wie in den Freibautempeln Ostturkistans. Wir glauben, daß sogar gern auf das Licht verzichtet wurde, das durch die Türen eindrang: die Malereien wirken am besten im unsicheren, schwankenden Licht der großen Korblaternen, deren Reste wir in großen Mengen in allen Siedelungen gefunden haben, auch in den alten, von den rückläufigen Einflüssen Chinas ganz unberührten, der Gandhāra-Kultur zuzuweisenden Kultstätten von Tumšuq bei Maralbaschi.

Der Tempel ist ein schmales Tonnengewölbe, dessen Stūpa ungewöhnlich weit nach vorn gerückt ist, so daß der hinter ihm liegende Raum fast ebenso groß wie die vor ihm liegende Cella ist.

[1] *Bericht,* S. 73: J. Ph. Vogel, *Note sur une statue du Gandhāra,* Bull. de l'école française d'Extrême Orient, avril—juin 1903.



Auf der Vorderseite des Sockels vermutet Grünwedel, dessen Beschreibung wir hier folgen *(Kultstätten*, S. 271), eine Darstellung der Predigt von Benares zwischen den Bildern der Stifter, von denen der Mann r., die Frau l. von dem Bild der Predigt gestanden haben wird, genau wie es auf dem denselben Gegenstand behandelnden Sockelgemälde aus Tempel No. 12 der Anlage von Bäzäklik der Fall ist. (Vergl. *Chotscho*, Taf. 38, c). Zu beweisen sind diese Vermutungen nicht.

Das hier wiedergegebene Stifterbild fand sich im Schutt vor dem Sockel. Es stellt einen uigurischen Würdenträger vor, dessen Namen und Titel auf der an seiner l. Seite in Ellenbogenhöhe endenden Namentafel in schönen Schriftzügen mit roter Farbe verzeichnet sind. Sie lauten:

1. *t(ä)ngrikän il tutmïš alp a̤rslan toqul (?) to[nga?].*
2. *tigin ügä täkän (t(ä)rkän, t(a)rkan?) tigin il toγrïl bäg*(?) *[ning?]*
3. *t(ä)ngridäm körki bu ärür"*

Auf Deutsch: „Dies ist das göttergleiche (?) Bildnis des göttlichen (?) Alp Arslan (= tapferer Löwe), der das Reich ergriffen hat, des Toqul (?) Helden-Prinzen, des Ügä täkän (oder tärkän, tarkan) Prinzen, des Völker-Habicht-Fürsten".

Die Gestalt des Fürsten steht in einer Tür- oder Fensteröffnung zwischen zwei roten, in der Höhe des Kopfes gerafften und gebundenen Vorhängen, ähnlich wie die Gottheit auf dem illuminierten soghdischen *pothi*-Blatt *(Manich. Miniaturen*, Taf. 6, d) dargestellt ist. Von den Wänden neben der Türöffnung ist wenig erhalten; man erkennt eine wohl auf beiden Seiten von einem vertikal gerichteten weißen Streifen eingefaßte in Weiß auf blaugrünem Grund ausgeführte Rankenborte. Spätere Aufschriften sind, auf jeder Seite, auf dem inneren dieser Streifen angebracht; sie lauten, soweit leserlich, wie folgt:

Rechter Streifen: *tängri t//m körki (?).*

Linker Streifen, in ganz später Hand: *bu vart (bira ??) tonga ol* (hier folgen 2 erloschene Wörter) *tuduq* (chines. Titel).

Die Kleidung besteht aus dem üblichen langen, um die Hüften gegürteten Rock. Er ist von roter Farbe; die als eingewebt zu denkenden Medaillons sind, wie es scheint, nachträglich aufgemalt. Aus den Händen erhebt sich eine asterartige, aber mit Ranken versehene Blume.

Der mit der manichäisch-persischen (?) Tiara gekrönte Kopf zeigt bei weißlicher Hautfarbe und reichem schwarzen Haarwuchs Gesichtszüge, die vom ostasiatischen Typ abweichen; besonders die feingeschnittene Nase und der sehr volle, lockige Bart lassen auf eine starke Beimischung westasiatischen Blutes schließen.

Das Kopfhaar ist in der Mitte sorgfältig gescheitelt und fällt nicht in einem Zopf, sondern, wie wir aus den manichäischen Miniaturen genau wissen, in einer Anzahl flacher Strähnen auf den Rücken herab.

Die Ohren sind mit den üblichen großen Schmuckgehängen indischer Form verziert.

Wir zögern nicht, dieses in einem buddhistischen Tempel gefundene Gemälde für ein Porträtbildnis eines Angehörigen der uigurischen Königsfamilie zu halten und fügen hinzu, daß es erst die Maler der türkischen Epoche waren, die sich bemühten, bei der Abbildung besonders der Männer, die unterscheidenden Merkmale eines jeden Gesichts hervorzuheben. Die Maler der älteren Epoche begnügten sich damit, dieselben Pausen für alle darzustellenden Personen zu verwenden und dann dazu zu schreiben: „dies ist der Fürst N. N.". Erst mit der Herrschaft der Türken beginnt die Porträtmalerei.

TAFEL 19

Bruchstücke von Wandmalereien; Stifterbilder

Kat. No. I B a) 8386, b) I B 8387. * Größe: a) 61 × 43 cm, b) 54 × 39 cm. * Fundort: a) Ḫaṣār schährī, Oase v. Turfan, b) Höhle drittes Tal, Turfaner Vorberge. * Alter: a) ca. 10. Jhdt. (?), b) 11/12. Jhdt. (?).

a) Stifterbild aus Ḫaṣār schährī.

Im Wandelgange eines kleinen Stūpa-Tempels auf der Westseite des Wüstenklosters Kitschik Ḫaṣār Schährī, und zwar auf der inneren (oder Stūpa-)Wand des Ganges an der r. Seite der Nische für die Kultfigur fanden sich diese merkwürdigen Stifterbilder.

Die Figuren sind in drei übereinandergestellten Reihen angeordnet.

Die oberste Reihe ist fast ganz zerstört. Sie enthielt vier Männergestalten in spätuigurischer Tracht, ähnlich jener, die von den Fürsten im Tempel No. 3 der Hauptanlage von Bäzäklik getragen wird (vergl. *Chotscho*, Taf. 38, b).

Die Linien in der oberen r. Ecke, die fast die Form eines chinesischen Hauses zeigen, sind nur zufällige Schrammen.

Sehr merkwürdig ist der Kopfputz oder Hut der unter der zerstörten Männergruppe in zwei Reihen von je sechs Personen dargestellten Damen, die alle in weite rote Gewänder mit grünen am Halsausschnitt sichtbaren Untergewändern gekleidet sind.

Dieser Kopfputz besteht aus einer den Kopf bis zu den Schultern deckenden Kapuze, auf deren Scheitelteil sich ein etwa kleeblattförmiger Aufsatz erhebt. Über der Stirn endet die Kappe in einem langen, schnabelartigen, vielleicht als Schirm dienenden Fortsatz.

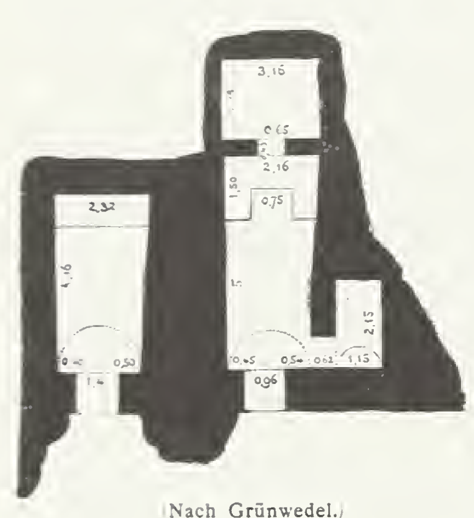
Die Farbe dieser Kopfbedeckung ist bei der ersten Frau r. auf der vorderen Reihe grün mit schwarzer, bei der zweiten filzgrau mit roter und bei der dritten rot mit dunkelroter Einfassung.

Die Frauen der unteren Reihe tragen dieselben Kostüme und Mützen; letztere waren abwechselnd weiß und dunkelrot, beide mit roten Einfassungslinien.

Die Schmuckbänder, die auch bei den Damen der oberen Reihe an dem auf die Schulter fallenden Teil der Mütze sichtbar sind, haben öfter bei den Figuren der unteren Reihe eine erheblich größere Länge.

Alle Frauen trugen Blütenstengel mit Blättern und Blüten; diese Gegenstände sind aber nur schwer zu erkennen. Sie sind sehr seltsam gestaltet und zeigen dem aufmerksamen Betrachter eine Form, die noch an die mißverstandenen Füllhörner erinnert, welche manche Gottheiten in den Wandgemälden von Qyzil tragen. Wir glauben, daß gewisse der phantastischen Blumengebilde ihren Ursprung auf antike Darstellungen von Füllhörnern zurückführen.

b) Stifterbild, Turfaner Vorberge.



(Nach Grünwedel.)

Im Höhlentempel No. 3 in der dritten Schlucht der im N. der Stadt Turfan gelegenen Vorberge fanden sich die merkwürdigen Stifterbilder der Abbildung b.

Die Verputztafel befand sich an der schmalen Türwand auf der l. Seite des Eintretenden.

Sie trägt zwei Reihen von nach r. gerichteten Stifterbildern und zwar in der oberen Reihe vier Mönche im roten Mönchsgewand, die Füße mit schwarzen weißgesohlten (?) (oder weiß vorgeschuhten?) Schuhen bekleidet.

Die Hände sind verehrend zusammengelegt; von den Gesichtern sind nur die beiden ganz l. einigermaßen erhalten; sie sind sehr grotesk.

Die untere Reihe besteht aus drei Personen, von denen die erste zur R. ein Mönch in derselben Tracht und Haltung wie die Figuren der oberen Reihe ist. Er ist barhäuptig dargestellt.

Interessanter sind die beiden weiter l. stehenden Laienpersonen. Beide tragen kurzärmelige Gewänder, die nach r. geschlossen werden, über einem weißen, langärmeligen hemdartigen Gewand, das an den Ärmeln und an den unteren Säumen des Oberkleides sichtbar wird. Letzteres ist bei der ersten Figur r. graugelblich, bei der zweiten rot.

Beide Männer tragen große dunkle Ringe in den Ohren; der eine hat einen Schnurrbart (vielleicht auch Vollbart).

Ungeheuere Pelzmützen, richtiger Pelzhüte, dienen als Kopfbedeckung. Sie sind beide weiß mit roter Konturierung. Auch der Knopf auf der Krone des Hutes mit seiner Vierblattverzierung ist mit roter Farbe eingezeichnet.

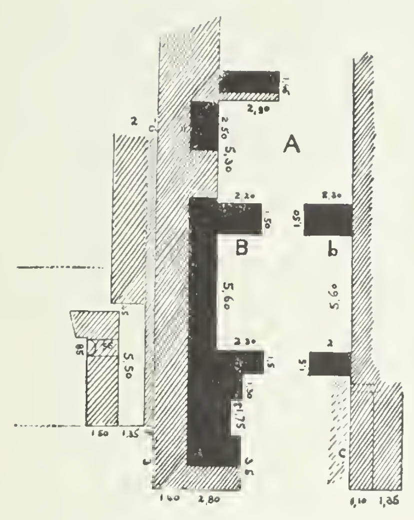
TAFEL 20

Bruchstück einer Wandmalerei; galoppierendes Pferd

Kat. No. IB 8388. * Größe: 66 × 32 cm. * Fundort: Chotscho. * Alter: 8,—9. Jhdt. (?).

Der Fundort dieses schönen Gemälderestes ist leider nicht ganz sicher. Die Etikette lautet „Chanspalast“, also Ruinengruppe E des Grünwedelschen Stadtplanes. Herr Bartus teilt mir aber mit, daß dies ein Irrtum sei; er habe das Bild vielmehr im Raume B des kleinen Tempels zwischen dem Osttor der Stadt Chotscho und der „kleinen Stūpengruppe“ hinter einer von Türken abgerissenen Wand gefunden und herausgeschnitten.

Das Bild stellte ursprünglich einen gepanzerten Reiter dar, der in vollem Galopp einherstürmt und von seinem (in der r. Hand gehaltenen?) Bogen Pfeile abschießt (?). Einen Teil des Bogens könnte das senkrecht zwischen den Ohren des Pferdes sichtbare leicht gekrümmte Holzstück darstellen; die wagerechten Linien über dem Pferdehalse wären dann vielleicht die Konturen des ausgestreckten rechten Armes.



Der ganze Oberkörper des Reiters ist bis auf diese fast unerkennbaren Reste zerstört. Man sieht aber noch ganz gut, daß er mit dem aus langen Plättchen zusammengesetzten Plättchenpanzer der uigurischen Epoche gewappnet war. Die dazugehörigen weiten Panzerbeinkleider sind schwerer zu erkennen.

Auch der Steigbügel ist verschwunden. Er gehört aber zum Sattelzeug dieser Zeit.

Ein breiter Köcher hängt, die Mündung nach hinten, hinter dem l. Bein des Reiters vom Sattel oder vom Gürtel herab. Letzterer war mit Gold belegt oder tauschiert.

Hinter dem Sattel ist ein Teil der senkrecht gestreiften Satteldecke sichtbar.

Vom Sattel sieht man nur den hinteren Sattelkranz; er ist mit einem Ornament („laufender Hund") verziert. Ein goldener, etwa zylinderförmiger Gegenstand erhebt sich etwa von der Mitte des Sattelrückens nach hinten.

An der Wandfläche, unmittelbar hinter dem Sattel, erscheint der Rest der Namenskartusche, auf deren unterem Ende noch einige uigurische Lettern lesbar sind; es ist der Rest eines Wortes, der etwa *////tusu/* oder *////tušb/* gelesen werden kann.

Das Pferd, ein Rappe der heute noch im Lande vorkommenden ponyartigen Rasse, ist geschickt im gestreckten Galopp dargestellt. Das Lederzeug ist mit Gold beschlagen; genauere Einzelheiten sind leider nicht zu erkennen. Der Schwanz ist in einen Knoten geschlungen. Auf dem l. Oberschenkel des Pferdes ist ein Zeichen eingeritzt worden, das man etwa einem Stern über einem Torbogen vergleichen könnte.

Die Darstellung, obwohl sehr beschädigt, gehört zu den am flottesten gemalten Stücken der Sammlung. Sie zeigt deutliche Beziehungen zu den galoppierenden Pferden sassanidischer, aber auch zu denen früher chinesischer Reliefskulpturen.

TAFEL 21

Bruchstück einer Wandmalerei; sitzende Buddhas

Kat. No. IB 8382. * Größe: 64 × 60 cm. * Fundort: Bäzäklik b. Murtuq. * Alter: 9.—12. Jhdt. (?).

Der Höhlentempel No. 19 der Anlage von Bäzäklik, aus dem das Stifterbild (Tafel 18) und die Landschaft mit dem Drachen im See (Taf. 22) stammen, ist auch der Fundort (vergl. Plan S. 46) dieser anmutigen und farbenschönen Buddhabilder.

Sie befanden sich an den Ecken des Stūpa neben den Apsiden für die zerstörten Buddhafiguren; genau dieselben Buddhafiguren dienten zur Ausschmückung der Gewölbe (*Kultst.*, S. 270).

Wir geben diese Abbildung als gutes Beispiel der Meisterschaft, mit der die alten Maler Farben harmonisch zusammenzustellen wußten.

TAFEL 22

Bruchstück einer Wandmalerei; Drache in einem See

Kat. No. IB 8383. * Größe: 65 × 54 cm. * Fundort: Bäzäklik b. Murtuq. * Alter: 9.—.12 Jhdt. (?).

Die linke Seitenwand des Stūpa-Sockels im Tempel No. 19 der Anlage von Bäzäklik trug gegenüber der Seitenwand A, eine Darstellung, von der die hier wiedergegebene Landschaft einen Teil bildete. Wir vermuten, daß diese Landschaft sich an der unteren, hinteren Ecke des Stūpasockels befand (vergl. Plan. S. 46).

Dargestellt ist ein See inmitten einer phantastischen Berglandschaft; eine Anzahl Täler führen auf den See herab. Fast jedes Tal enthält einen Baum, der sich in der Nähe des Ufers erhebt. Die meisten dieser Bäume sollen wohl einen der charakteristischen Bäume Ostturkistans, nämlich Weiden mit hängenden Ästen, darstellen; nur einer, der erste Baum nämlich l. in der oberen Reihe, sieht eher wie eine Kiefer, oder auch wie der indische Mangobaum aus.

Derselben Gattung scheint der stark zerstörte Baum, r. unten, angehört zu haben. Im Tale l. von diesem Baum erkennt man den naturwahr gezeichneten Kopf einer Gazelle.

Im Wasser des Sees (bläulich mit spiraligem weißen Wassermuster) tummelt sich, nach r. gerichtet, ein grotesker Drache chinesischen Typs, der jedoch, wie ein Vergleich ohne weiteres ergibt, mancherlei Ähnlichkeit mit den unweigerlich von den Hippokampen der Gandhāra-Kunst abgeleiteten Drachen der „Teufelshöhle" von Qyzil (Taf. 5) aufweist.

Das Haupt ist mit Hörnern bewehrt, der Rachen weit aufgerissen und mit hervorgestreckter roter Zunge versehen. Nase und Vorderteil des Oberkiefers, schon merkwürdig genug bei den Drachen der „Teufelshöhle", erscheinen hier nur durch

einen schmalen Streifen mit dem Rest des Kiefers verbunden. Um den Hals flattert eine weißliche Mähne, die ihr Analogon, wenn auch an anderen Körperstellen, ebenfalls bei jenen Drachen hat.

Den Bauch bedecken große Schuppen, während der Rest der Körperhaut mit kleinen nach hinten gerichteten Stacheln besetzt ist. Eine breite Linie, nach innen hier und da mit kurzen rankenartigen Vorsprüngen versehen, läuft den Rücken entlang und ähnliche, Rankenwerk vergleichbare Flügel streben vom Ansatz der Vorderbeine nach hinten.

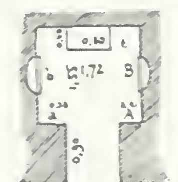
Die Füße sind augenscheinlich mit drei Klauen mit Krallen bewehrt.

Ein Vergleich mit den Drachen der "Teufelshöhle" (Taf. 5) und mit jenen des Frescofußbodens aus Ruine α in Chotscho (Taf. 25 und 26) zeigt die Verwandtschaft der Typen untereinander. Für den Ursprung dieser Typen vergl. Text zu Taf. 5.

TAFEL 23

Bruchstück einer Wandmalerei; Bukolische Szene: Frauen Kühe versorgend

Kat. No. I B 8389. * Größe: 53 × 39 cm. * Fundort: Bäzäklik b. Murtuq. * Alter: 9.—12. Jhdt. (?).



TEMPEL No. 35, BÄZÄKLIK. (Nach Grünwedel.)

Die anmutige bukolische Szene, die hier wiedergegeben wird, stammt aus dem merkwürdigen kleinen Tempel No. 35 der Anlage von Bäzäklik.[1]

Er ist fast quadratisch, hat bei sehr kleinen Ausmaßen drei Kultfiguren, nämlich das Hauptidol auf einem Sockel an der Rückwand und zwei Begleitfiguren in Nischen an den beiden Seitenwänden. Auffallend ist die sehr tiefe Türlaibung.

Bemerkenswert in der Ausstattung ist, offenbar durch den knapp bemessenen Raum bedingt, die innige Verbindung zwischen Malerei und Reliefausputz: eine Erscheinung, welche auch in den großen Tempeln stets vorkommt, aber hier, bei den kleinen Maßverhältnissen, sofort auffällt.

Rückwand. Vor der Rückwand steht ein 80 cm hoher Sockel für die Kultfigur, die wahrscheinlich eine Statue des Avalokiteśvara gewesen ist. Der Sockel besteht aus Bergkuppen im Relief. Zwischen den einzelnen Kuppen ist je eine kleine Lehmfigur (betender oder meditierender Mönch) angebracht. Der Raum an der Wand hinter der Kultfigur ist bis zur Deckenwölbung der 2,64 cm hohen Höhle mit diesen Reliefs von Bergkuppen bedeckt.

Seitenwand b. Die Kultfigur, Avalokita oder eine andere Form Padmapāṇis, läßt den r. Fuß herabhängen. Auf dem Sockel eine uigurische Aufschrift zwischen zwei Welthütern. An der Wand Darstellungen von Bodhisattvas (Mañjuśrī auf einem Löwen, mehrere Formen Padmapāṇis) sowie eine Gruppe kleiner Figuren.

Seitenwand B. Auf dem Sockel saß eine Buddhafigur.



(Nach Grünwedel.)

Die Vorderseite des Sockels trug ebenfalls eine uigurische Aufschrift[2], aber zwischen uigurischen Stifterbildern. Auf der Wand daneben (s. Abb.) bei 3, ein Brahmane in einer Laubhütte, darunter eine Frau, eine Kuh melkend, ferner zwei Frauen mit Milchschalen. Bei 4, ein Brahmane in einer Laubhütte, eine Frau mit Milchschale. Bei 5, ein Brahmane, zwei Frauen mit Milchschalen. Bei 7, zwei Frauen mit Schalen, dem Buddha zugewendet (Sujātās Milchspende?). Bei 6, Samantabhadra auf s. Elefanten, der Rückwand zugewendet, mit *parivāra.*

Soweit Grünwedel. Wenden wir uns zu dem Bilde. Es ist unten begrenzt durch eine teilweise erhaltene Steinsetzung und stellt einen Weidegrund auf einem Lößboden dar. In der Mitte des Bildes erscheint eine knieende Dame, die, nach r. gewendet, eine sehr klein dargestellte Kuh füttert. Das Futter, das der Kuh in einem flachen, tellerartigen Gefäß dargeboten wird, scheint der weißen Farbe nach Milch zu sein.

Ihrer Kleidung nach scheint die Frau keine einfache Bäuerin zu sein, sondern einem vornehmen Geschlecht anzugehören.

Im Vordergrund r. vor der Dame sind zwei Kühe dargestellt, während die Gestalt einer hockenden Dienerin, die eine nach r. gerichtete Kuh melkt, den Hintergrund einnimmt.

Ein schalenartiges Gefäß ist gerade über der Milchkuh und l. von der zerstörten Gestalt eines Brahmanen noch erkennbar, während ganz l. einige senkrechte Linien zur Zeichnung der Hütte des Brahmanen gehört haben mögen.

Das Bildchen ist der am besten erhaltene Teil der Wandmalerei. Es macht einen *genre*-artigen Eindruck, gehört aber natürlich zu einem Gemälde religiösen Inhalts und zwar dürfte, wie A. Grünwedel wohl mit Recht vermutet, die Erzählung von Sujātā und ihrer Dienerin Pūrṇā dargestellt sein (vergl. die nördliche Fassung, Text zu Taf. 6, No. 31).

---

[1] Die Beschreibung des Tempels nach Grünwedel, *Kultstätten,* S. 391/2.

[2] Die beiden Sockelaufschriften sind leider weder kopiert noch mitgebracht worden.

„Zu dieser Zeit lebte in Uruvilvā eine gewisse Sujātā, Tochter eines Herzogs. Im heiratsfähigen Alter angelangt, hatte sie bei einem Banianenbaum die Bitte um einen guten Ehegemahl getan und das Gelübde abgelegt, eine Gabe darzubringen, wenn sie einen Mann aus ihrem Stande und als erstes Kind einen Sohn bekommen sollte. Ihr Gebet wurde erhört.

„Zur Zeit, als die sechsjährige Askese des Bodhisattva zu Ende war, am Vollmondtage des Monats Vaiśākha, war Sujātā eben beschäftigt, Anstalten für die von ihr gelobte Darbringung zu machen. Nachdem sie erst tausend Kühe in einem Süßholzbusche hatte weiden lassen, gab sie deren Milch fünfhundert Kühen; die Milch dieser diente wiederum zur Fütterung von zweihundertfünfzig Kühen und so ging es weiter, bis acht Kühe mit der Milch von sechszehn Kühen gefüttert wurden. Auf diese Weise erhielt sie eine sehr dicke süße und kräftige Milch.“ (Kern, I, S. 76).

Aus der so gewonnenen Milch bereitete Sujātā, unter Wundererscheinungen, das Gericht, das sie dem Bodhisattva darbot. Unsere Darstellung schildert augenscheinlich die Milchfütterung der Kühe.

TAFEL 24

Echte „al fresco“ Malerei; Bruchstück eines Fußbodens

Kat. No. I B 4471. * Größe: 183 × 110 cm. * Fundort: Chotscho. * Alter: 8.—9. Jhdt (?).

Diese und die folgende Tafel geben Bruchstücke des Fresco-Fußbodens, der in der Cella des Tempels α in Chotscho gefunden wurde.

Grünwedel gibt folgende Beschreibung (*Bericht*, S. 59):

„Der Fußboden des Zimmers, welches offenbar ein ganz besonders heiliger Ort war, war mit jenem prachtvollen Fresco bedeckt, welches mein technischer Begleiter (Bartus) bei unserm ersten Besuch entdeckt hatte. Und wie uns die türkischen Bauern überall nachstiegen, um in ihrer Art zu helfen, so hatten auch hier unglücklicherweise uns beide die stets lauernden Türken beobachtet und obwohl wir die mit den Händen aufgescharrten Stellen des Bodens, so gut es ging, wieder mit Schutt zuwarfen, waren sie uns doch nachgestiegen, um zu sehen, was wir da machen wollten, und hatten den Boden, der bis dahin mit Ausnahme roher älterer Reparaturen(!) unberührt war, mit ihren plumpen Stiefeln zertreten.[1] Trotzdem konnten wir ihn bergen, indem wir alle, selbst die kleinsten Splitter mitnahmen. Der Boden ist echtes Fresko in den nassen Verputz gemalt und so weniger empfindlich, als die Temperabilder der Wände, die schon beim bloßen Abstauben furchtbar litten, da die Farbe — besonders Weiß und Hellblau — sich sofort verwischte. Echtes Fresko hatte man für den Boden, der doch, wenn auch ohne Schuhe, betreten wurde, gewählt, um ihn dauerhafter zu machen. Der Freskoboden stellt einen großen Teich dar, aus welchem prachtvoll gemalte Drachenköpfe mit langen dünnen Hörnern auftauchen, dazwischen sieht man Schlangen, Hansas (Gänse, A. v. L.), einen Knaben, der auf einer Ziege reitet [NB. diese Ziege ist ein Meerpferd mit Amphibienschuppen wie der Hirsch-Kilin auf Tafel 26, A. v. L.], einen alten Mann auf einer Lotusscheibe (jetzt zerstört) und einen sehr naturwahr gemalten leichtgeflügelten Hirsch-„Ki-lin“. Zwischen den Tieren schwimmen auf den Wellen prächtig gemalte, stilisierte Blumen: Lotusblumen und päonienartige Phantasieblumen mit phantastischen Blättern und Knospen.“

Das Fragment bildete eine der Ecken des Fußbodens, wahrscheinlich die rechte (die Etikettierung ist leider bei der Konservierung zerstört worden), also die Ecke links vom zur Tür eintretenden Beschauer.

Das Wasser des Teiches ist dargestellt durch ein Wassermuster in gelblichen und braunrötlichen Spiralen und Wellenlinien auf dunklem olivefarbigem Grunde, Kräuselwellen sind hier und da angedeutet.

Im Vordergrunde r. ist eine sehr flott gemalte Gans abgebildet. Sie ist gelblichweiß mit schwarzer Konturierung. Die Oberseite des Kopfes, der Halsrücken und die beschatteten Teile des r. Flügels sind in blaugrauer Farbe ausgeführt. Das Auge ist schwarz mit goldrotem Ring. Goldrot ist auch der Schnabel.

Unter der Gans ist noch ein Teil einer sehr beschädigten Sternblume zu erkennen; über dem Vogel erhebt sich an anmutig gewundenen Stengeln eine Knospe, ein Blatt mit einer Ranke und eine vollgeöffnete Blume. Die Stengel sind gelb mit dunkelgoldroter Einfassung; das Blatt dunkelbräunlich und dunkelolivengrün mit gelber und brauner Konturierung.

Die Blütenknospe besteht aus drei grünen, gelb umrandeten Calyxblättern, die drei Blätter der unerschlossenen Knospe sind goldbraun mit etwas Karmin. Goldbraun, Gelb und etwas Grün sind die Farben, die in verschiedenen Schattierungen das äußerst reizvolle Kolorit der großen Blüte ausmachen.

---

[1] Die mir mitgeteilten Angaben der Türken über diesen Vorgang lauten abweichend.

Die Fläche zur L. des Bruchstückes wird z. gr. Teil von dem Haupte eines Drachen eingenommen. Der Körper ist hochgelb mit in Schwarz eingezeichneten Schuppen. Er hat Schlangengestalt und ist auf der Rückenseite mit einer Reihe goldbrauner Zacken, auf der Bauchseite mit Schuppen besetzt, die in Gelb, Braun und etwas Karmin gemalt sind.

Ein Teil des Körpers erscheint weiter unten über den Resten einer Blume ähnlicher Art wie die oben beschriebenen (stilisierte Lotusblume?). Vor dem Ende der spitzigen Zunge fährt ein goldbrauner gelbumrandeter Blitz in das Wasser.

Von hohem Interesse ist der Kopf. In der Form zeigt er eine nahe Verwandtschaft zu dem Drachen auf Taf. 22, beide gehen auf dasselbe Vorbild zurück (s. Text zu Taf. 5); er ist in der Hauptsache goldgelb gemalt, auch Zähne und Hörner; Unterkiefer, Zunge und die stilisierte Mähne sind goldbraun mit etwas Scharlachrot darin.

Der abgeschnürte Teil des Oberkiefers trägt auf der Unterseite ebensolche Schuppen, wie sie die Unterseite des Leibes bedecken.

Ein kritischer Vergleich dieses Kopfes mit den Drachenköpfen von Qyzil ergibt sofort die Zusammengehörigkeit der beiden Typen und die Abhängigkeit des ersten von den letzteren.

TAFEL 25

Echte „al fresco" Malerei; Bruchstück eines Fußbodens

Kat. No. I B 4471. * Größe: 210 × 100 cm. * Fundort: Chotscho. * Alter: 8.—9. Jhdt. (?).

Dieses Bruchstück des Freskobodens befand sich vermutlich mehr nach der l. Seite der Cella hin (r. vom Eintretenden). Die obere Ecke l. wird ausgefüllt durch einen Einhornkopf, der dem Drachenkopf auf Taf. 24 ähnelt. Am r. Rande des Bruchstückes erscheinen oben Reste von Blumen, weiter unten eine Lotusblume in grüner, goldbrauner und gelber Farbe, aus der drei merkwürdige Staubfäden, in Grün, Karmin und Goldbraun gemalt, hervorragen. Weiter unten l. am Rande ähnliche Staubfäden. Endlich ist ganz unten r. noch der Rest einer Sternblume zu erkennen.

Ein großer Teil der Wasserfläche l. wird eingenommen von der mit großem Geschick gezeichneten Gestalt eines geflügelten Wasserhirsches. Die Farbe des Körpers ist gelb; Brust und Unterseite des Körpers, wie auch die Rückseiten der Oberschenkel an Hinter- und Vorderbeinen sind mit gelb und karminrot gemalten Schuppen belegt.

Wenig ausdrucksvoll ist das Auge, welches in schwarzer Farbe mit goldgelber Umrandung gemalt ist. Belebt wird die Hirschfigur durch die Körperhaltung, die den Eindruck ungestümen Hertosens durch die Wasserwogen hervorruft.

An der Vorderseite des r. Vorderbeines tritt ein stilisierter Flügel, in Gelb und Braunrot gemalt, am Gelenk hervor; er ist nach rückwärts gewendet. Dieser Flügel ähnelt den Flügeln des Drachen auf Taf. 22; sein Vorbild ist u. E. in der persisch-mesopotamischen Kunst zu suchen. Höchst malerisch wirkt das phantastisch große Geweih[1].

Es ist sehr zu beklagen, daß die beiden Bruchstücke des Fresko-Bodens nicht in den Farben des Originals wiedergegeben werden konnten. Sie sind gedämpft und verleihen dem Gemälde einen besonderen Reiz, den die Abbildungen nicht genügend zum Ausdruck bringen.

Wir halten die beiden Stücke für gute Vertreter der Malerei der T'ang-Periode.

TAFEL 26

Malerei auf Holz; hölzerner Aschenbehälter

Kat. No. I B 7649. * Größe: ca. 25 cm hoch, ca. 25 cm Durchm. * Fundort: Qyzil. * Alter: vor 700 n. Chr.

Auf dem r. Ufer der „großen Bachschlucht" der Kultstätten-Siedelung bei Qyzil, kurz vor ihrem unteren Ende und stromabwärts von einer Reihe von hoch gelegenen Tempeln, die in einen breiten Streifen der hier glatt behauenen, senkrechten Steinwand eingeschnitten waren, wies die Bergwand Zeichen von Bearbeitung auf.

Man hatte dort, in einer Höhe von etwa 18 m über dem Bachbett, die steile Bergwand ungefähr 11 m hoch mit dem Meißel geglättet, so daß eine riesige Nische von etwa 20 m Länge bei einer (heutigen) Tiefe von etwa 1,50 m entstanden war. Diese Nische war zwar durch eine steile Trümmerhalde verdeckt, der stromab gelegene, behauene Eckpfeiler der Nische ragte aber etwas aus dem Schutt hervor und sein Anblick veranlaßte uns zu einer Grabung, die, nicht ohne Gefahr, bald die Nische freilegte. Statt der erwarteten Höhlentempel fand sich aber nur eine Reihe (oder Reste einer Reihe) etwa 1,20 m hoher, 60 cm

---

[1] Einer gütigen Mitteilung des Herrn Prof. Matschie-Berlin zufolge stellt der Hirsch eine Form dar, die ihre nächsten Beziehungen nach Osten hat, nicht nach Mittelasien, sondern zur Mongolei. Der ähnlichste bisher bekannte Hirsch ist *Cervus Lühdorfi* vom Amur.

breiter und 60—80 cm tiefer rechteckiger, in den Stein geschnittener Behälter vor. Ihre Wände waren mit geweißtem, schmucklosen Verputz bekleidet; über dem oberen Teil der Öffnung war überall ein beschädigtes, aus Lehm geformtes, erhabenes Ornament angebracht, das die Form etwa eines spitzigen Dreiecks oder eines *pīpal*-Blattes gehabt haben muß und Spuren roter Farbe zeigte. Diese Behälter bildeten eine Reihe in etwa 1,30 m Höhe vom Boden der großen Nische; wir fanden noch vier (die übrigen waren durch Absturz der Felswand zerstört), die geöffnet und ihres Inhalts beraubt waren.



BEGRÄBNISSTÄTTEN IN EINER BERGWAND, QYZIL.

Wir fanden aber noch einen verschlossenen Behälter dieser Art, nämlich den ersten der Reihe am stromaufgelegenen Ende der Reihe, in der Ecke, die die Rückwand der Nische mit dem (abgestürzten) Eckpfeiler dieser Seite bildete. Das Ornament war abgestürzt, die Öffnung mit breiten Stücken innen und außen geweißter Verputzplatten verschlossen.

Bei Entfernung dieses Verschlusses stellte sich heraus, daß die Decke des Behälters eingestürzt war. Die Felsstücke waren auf einen in der Nische, Boden aufwärts gestellten, starken irdenen Topf gefallen und hatten ihn zusammengedrückt: bei vorsichtiger Entfernung der faustgroßen Steinstücke und der Topfscherben kam die hier abgebildete Holzschachtel zum Vorschein. Sie war gefüllt mit Resten verkohlter Menschen(?)knochen, die in ein Stück rohen, rosarot gefärbten dünnen Leders eingeschlagen waren.

Die Anlage war wahrscheinlich ein Bestattungsort für die Leichenbrandreste vornehmer oder frommer Leute.

Die Holzschachtel hat die Form der Reliquienbehälter *(sar rakaraṇda)*, die auf den Bildern der Verteilung der Reliquien des Buddha häufig in den Händen der auf der Stadtmauer versammelten Götter vorkommen (s. *Kultstätten*, S. 23, 35, 46, 58 usw.). Dieselbe Form ist heute noch in Indien für Schachteln profaner Verwendung im Gebrauch.

Unser Stück ist, Schachtel wie Deckel, aus je einem Stück weichen Holzes gedrechselt. Es ist mit grellgelber Farbe bemalt und auf diesem früher leuchtenden Hintergrunde finden sich die interessanten Malereien, die wir studieren wollen.

Der Körper der Schachtel ist mit sechs Reihen Wellenlinien (Darstellung einer Berglandschaft?) mit starken Ausbuchtungen bemalt, so zwar, daß alle nach oben gerichteten, wie alle nach unten gerichteten Buchten über einander zu stehen kommen.

Die nach oben ausladenden Buchten sind auf dem oberen Rande mit je vier oder fünf senkrecht nach oben gerichteten kurzen Strichen verziert; am Ansatz des aufsteigenden und des absteigenden Astes sind je zwei gekrümmte Zierstriche angebracht, die sich nach unten und nach der Seite richten.

Die nach unten ausladenden Buchten tragen je vier bis fünf nach unten gerichtete Zierstriche; sie entbehren der seitlichen Ornamente.

Neun ebensolche Reihen einfacher Mäanderlinien laufen quer über den Deckel; eine einzelne solche Linie umfaßt den senkrechten Deckelteil.

Die Ausbuchtungen dieser Linien bilden also auf der Schachtel im Ganzen zwanzig senkrecht übereinandergeordnete Reihen von Feldern, in denen merkwürdig stilisierte, an die Tiere unserer Heraldik erinnernde Geschöpfe ihr Wesen treiben. In jeder der senkrechten Felderreihen erscheint ein anderes Tierbild in regelmäßigem Turnus.

Alle diese Malereien sind in zwei Farben ausgeführt, in Silbergrau und in einem sehr matten weißlichen Rot. Die Mäanderlinien mit ihren Buchten und Zierstrichen sind silbergrau gemalt und mit der rötlichen Farbe konturiert. Auch die Tiere sind in diesen zwei Farben gemalt und zwar herrscht in der einen Bildreihe die mattrötliche, in der anderen die silbergraue Farbe vor.

Die erste der senkrechten Reihen auf der Abbildung (ganz l. vom Beschauer) besteht aus acht stilisierten Hirschgestalten. Sie sind mattrötlich mit einigen silbergrauen Tupfen gemalt.

Die zweite Reihe zeigt eine abgekürzte Tiergestalt, eine Art Raumfüller, in Gestalt etwa einer hakenartig gewundenen Schlange. Die Körperlinie ist silbergrau, mit mattrötlichen Konturen.

Die dritte Reihe enthält Figuren von Löwen. Sie setzen sich zusammen aus einer S-förmigen, silbergrauen Körperlinie und den mattrötlich gemalten Gliedern; der Kopf mit aufgerissenem Rachen ist zurückgewandt, der Schweif erhoben und nach vorn über den Körper zurückgeschlagen, die Beine zum Sprunge gekrümmt.

In der vierten Reihe erscheint ein schwer zu bestimmendes Geschöpf (rötlich mit gewundener silbergrauer Körperlinie);

es soll vielleicht eine Schlange sein. Dieser Typ kehrt in der sechsten Reihe wieder. Aber auch dort ist nur die Körperlinie mit ihrer rötlichen Umrandung zu erkennen.

Die Tiergestalt der fünften Reihe ist auf dem Original am besten zu erkennen. Es ist die Darstellung eines geflügelten Löwen in Angriffstellung mit geöffnetem Rachen. An dieser Figur ist nur der Flügel, und bei einigen das Auge und ein Tupfen auf dem Oberschenkel des Hinterbeins in Grau ausgeführt.

Die siebente Reihe bringt wieder die Hirschgestalten, die achte die Geschöpfe der vierten Reihe (Schlangen?).

Hier folgt die Aufzählung der 20 Buchtenreihen, eine jede mit dem Namen des darin enthaltenen Geschöpfes bezeichnet. Sie beginnt mit der Hirschreihe am Rande l. vom Beschauer.

1. Hirsch, 2. Raumfüller (Haken = abgekürzte Schlange?), 3. Löwe (sich rückwärts wendend), 4. Schlange, 5. Flügellöwe, 6. Schlange, 7. Hirsch, 8. Schlange, 9. Löwe (rückw.), 10. Schlange, 11. Flügellöwe, 12. Schlange, 13. Hirsch, 14. Schlange, 15. Löwe (rückw.), 16. Schlange, 17. Flügellöwe, 18. Schlange, 19. Löwe (rückw.), 20. Raumfüller (Haken, wie 2) — (hier folgt dann No. 1).

Auf der Seite des Deckelrandes wiederholt sich dieselbe Anordnung, auf der Fläche des Deckels stehen folgende Reihen (l. v. Beschauer beginnend): 1. Löwe (rückw.), 2. Hirsch, 3. Flügellöwe, 4. Hirsch, 5. Löwe (rückw.), 6. Hirsch, 7. Flügellöwe. Die „Schlangen“ fehlen hier.

Unseres Erachtens soll dies gelbbemalte Holzgefäß eine kostbare Leichenbrandurne aus Bronze oder Messing, mit in Gold und Silber tauschierten Verzierungen nachahmen.

Wie schon erwähnt, ist die Form des Gefäßes indisch, sie kommt später, in glasiertem Thon ausgeführt, in China vor, wo sie durch den Buddhismus eingeführt wurde. Die Formen der Tiergestalten möchten wir für der hellenistischen Kunst Vorderasiens zugehörig betrachten.



BRUCHSTÜCK EINER WANDMALEREI:
STIFTERBILDER „TOCHARISCHER" EDELLEUTE



BRUCHSTÜCK EINER WANDMALEREI: KOPF DES MAHÂKÂŚYAPA



BRUCHSTÜCK EINER WANDMALEREI: KOPF EINES MALLA-FÜRSTEN (?)



BRUCHSTÜCK EINER WANDMALEREI:
KOPFLOSE DIGAMBARAFIGUR



a.

b

WANDMALEREI: DRACHENBILDER AUS TÜRWÖLBUNGEN



WANDMALEREI AUS DER „TREPPENHÖHLE“: DARSTELLUNGEN AUS DEM LEBEN DES BODHISATTVA GAUTAMA



WANDMALEREI AUS DER „TREPPENHÖHLE": DARSTELLUNGEN AUS DEM LEBEN DES BODHISATTVA GAUTAMA



WANDMALEREI AUS DER „TREPPENHÖHLE“:
DARSTELLUNG AUS DEM LEBEN DES BODHISATTVA GAUTAMA



a



b.

WANDMALEREI AUS DER „TREPPENHÖHLE": DARSTELLUNG AUS DEM LEBEN DES BODHISATTVA GAUTAMA



a

b.

WANDMALEREI AUS DER „TREPPENHÖHLE“: DARSTELLUNGEN AUS DEM LEBEN DES BODHISATTVA GAUTAMA



BRUCHSTÜCK EINER WANDMALEREI:
BEGLEITFIGUREN AUS EINEM GROSSEN GEMÄLDE

WANDMALEREI: TOD DES BUDDHA



b.

a.

BRUCHSTÜCKE VON WANDMALEREIEN: STIFTERBILDER



BRUCHSTÜCK EINER WANDMALEREI: STIFTERBILDER UIGURISCHER FÜRSTEN



b.

BRUCHSTÜCKE EINER WANDMALEREI: STIFTERBILDER

b.

a.

BRUCHSTÜCKE EINER WANDMALEREI: STIFTERBILDER



UIGURISCHE TEMPELFAHNE MIT BILDNIS EINES STIFTERS



BRUCHSTÜCK EINER WANDMALEREI: STIFTERBILD, UIGURISCHER FÜRST

a



b.

BRUCHSTÜCKE VON WANDMALEREIEN: STIFTERBILDER

BRUCHSTÜCK EINER WANDMALEREI: *GALOPPIERENDES PFERD*



BRUCHSTÜCK EINER WANDMALEREI: SITZENDE BUDDHAS



BRUCHSTÜCK EINER WANDMALEREI: DRACHE IN EINEM SEE



BRUCHSTÜCK EINER WANDMALEREI:

BUKOLISCHE SCENE, FRAUEN KÜHE VERSORGEND



„AL FRESCO" MALEREI: BRUCHSTÜCK EINES FUSSBODENS



„AL FRESCO" MALEREI: BRUCHSTÜCK EINES FUSSBODENS



MALEREI AUF HOLZ: ASCHENBEHÄLTER

QUELLEN ZUR ENTDECKUNGSGESCHICHTE UND GEOGRAPHIE ASIENS

I

M. ELPHINSTONE
An Account of the Kingdom of Caubul
and its Dependencies in Persia, Tartary, and India

Graz 1969. Nachdruck der Ausgabe London 1815. Neue bio-bibliographische Notizen von Dr. A. Janata, Wien (in englischer Sprache). 1 Band, 722 Seiten, 14 Tafeln (davon 13 farbig), 2 Karten, 8°, Ganzleinen. ISBN 3-201-00204-6

MOUNTSTUART ELPHINSTONE (1779–1859) stand von 1796 bis 1829 im Dienst der British East India Company. Zu besonderer Berühmtheit gelangte er durch die Gesandtschaftsreise nach Afghanistan, die er 1808 bis 1809 durchführte; ihr unmittelbares Ziel war der Abschluß eines Bündnisses zwischen England und dem Emir Shuja ul-mulk, um dem von Napoleon geplanten Angriff auf Indien zuvorzukommen . . . Die vorliegende Reproduktion, technisch ebenso ausgezeichnet wie alle bisherigen Veröffentlichungen des gleichen Verlages, gibt die Originalausgabe von 1815 wieder. Der Herausgeber hat nur eine kurze Einleitung beigefügt; sie besteht zum größten Teil aus einer ethnographischen Bibliographie über Afghanistan, die bis zur Gegenwart weitergeführt, übersichtlich geordnet und mit Bemerkungen versehen ist und somit ein wertvolles Arbeitsinstrument darstellt.

J. Henninger in: Anthropos 65, 1970, S. 672–73

Elphinstone's account on Afghanistan is one of the most important sources for the ethnography and history of that country . . . We are offering our congratulations to the Akademische Druck- u. Verlagsanstalt for the perfect reprinting (with the coloured plates) of this important book.

Bibliotheca Orientalis, Jg. XXVII, No. 1/2, 1970, p. 113

. . . which was first published in 1815, enjoyed a second edition when Afghanistan returned to the news in 1838, and is now reprinted in a most handsome and durable form, complete with a fine reproduction of the original map. It is a fundamental source-book for all students of Afghan history because, apart from the literary and analytical talents of the author, it provides a unique and comprehensive picture of Afghanistan just at the end of the period of greatness which it had enjoyed under Saddozai rule.

M. E. Y. in: Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, vol. 33, Pt. 2, 1970

II

J. BIDDULPH
Tribes of the Hindoo Koosh

Graz 1971. Nachdruck der Ausgabe Kalkutta 1880. Vorwort zu der Ausgabe 1971 von Dr. K. Gratzl, Graz (in englischer Sprache). 1 Band, 352 Seiten, 9 Tafeln, 2 Textillustrationen, 1 Faltkarte, 8°, Ganzleinen. ISBN 3-201-00205-4

Das Werk von BIDDULPH ist . . . ausgezeichnet geschrieben. Als Übersicht hat es seinen Wert bis heute nicht verloren. Es zeigt ein klares Erfassen der Problematik und ist daher für jeden interessant und wichtig, der sich mit dem Kulturaufbau NW-Indiens beschäftigen will. Ich halte es für absolut berechtigt, daß Sie auch dieses Werk neu herausgeben wollen.

Aus einem Schreiben von Prof. Dr. K. Jettmar, Südasien-Institut der Universität Heidelberg

Biddulph, Major J., of the Bengal Civil Service; was a member of Sir T. D. Forsyth's mission to Kashgar in 1873, and appointed political resident at Gilgit in 1877. Tribes of the Hindoo Koosh, Lond., 1881. "He has . . . far better claims to speak as an authority on the country than former travellers." – Ath., No. 2891.

Supplement to Allibone's Critical Dictionary of English Literature, 1891, vol. 1, p. 145

The author, British political resident at Gilgit, has during the last six years visited many countries on both sides of the eastern portion of the Hindoo Koosh range, some of which have never before been visited by any European. In 1873, he accompanied Sir D. Forsyth to Kashgar, and in the following year crossed the Pamir and visited Sirikol and Wakhan. In 1876, he visited Gilgit, Hunza, and part of Yassin, and in 1878 Yassin and Chitral. He here records everything deemed worthy of general interest regarding those countries and their inhabitants, avoiding as much as possible any repetition of former writers such as Shaw, Drew, and Leitner.
Though chiefly of ethnological interest, this treatise is a valuable contribution to the scanty information we possess upon Kafiristan, Yaghestan, Kohistan, Baltistan, and the other countries south of the Hindoo Koosh, included in the general name of Dardistan.

Proceedings of the Royal Geographical Society, 1881, vol. III, p. 318

AKADEMISCHE DRUCK- u. VERLAGSANSTALT
GRAZ / AUSTRIA

III

Das bedeutendste geographische Werk
der neueren Zeit

FERDINAND FREIHERR VON RICHTHOFEN

China

Ergebnisse eigener Reisen und darauf gegründeter Studien

Band I – Einleitender Teil

Graz 1971. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1877. 1 Band, 814 Seiten Text, 11 Faltkarten in Farben. Neues Vorwort von Dr. D. Henze, Marburg/Lahn, 8°, Ganzleinen. ISBN 3-201-00206-2

In seinem großartigen Werk „China" legte er einen unerschütterlichen Grund nicht nur für die Kenntnis Chinas, sondern für die Kenntnis des ganzen asiatischen Erdteils. – Die phys. Erdkunde von Asien erhielt durch R's bahnbrechende Arbeiten eine Einheitlichkeit und harmonische Festigkeit, die alles übertraf, was man in dieser Richtung gedacht oder geahnt hatte. – Während der 73 Jahre, die seit dem Erscheinen des I. Bandes von „CHINA" verflossen sind, hat man unerhörte Landgewinne gemacht, und mehrere der Theorien R's sind verändert oder abgewandelt worden. Aber der von ihm gelegte Grund ist unerschütterlich und wird in alle Zukunft bestehen.

Sven Hedin in: Große Männer, denen ich begegnete, 1952, S. 96

... FERDINAND VON RICHTHOFEN (1833–1905), von Haus aus Geologe, (hat) die Geomorphologie und die stark naturwissenschaftliche Richtung der Geographie begründet, die noch seinen Nachfolger auf dem Berliner Lehrstuhl, Albrecht Penck (1858–1945) auszeichnet.

H. Winz in: Universitas Litterarum, 1955, S. 419

In this standard work the author deals not only with geology but with every subject necessary to a general geographical treatise. Notably he paid close attention to the economic resources of the country he traversed.

Encyclopaedia Britannica, 1964, vol. 19, p. 298

IV

SIR ALEXANDER BURNES

Cabool

BEING A PERSONAL NARRATIVE OF A JOURNEY TO, AND RESIDENCE IN THAT CITY, IN THE YEARS 1836, 7, 8

Graz 1973. Nachdruck der Ausgabe London 1842. 1 Band, 434 Seiten Text, 12 Tafeln, 6 Textillustrationen. Neues Vorwort von Dr. M. Klimburg, Universität Heidelberg, 8°, Ganzleinen. ISBN 3-201-00805-2

Burnes, Sir Alexander, anglo-ind. Beamter und Reisender, *Montrose (Schottland) 16. 5. 1805, † Kabul 2. 11. 1841, wurde von der Armee der Ostind. Kompanie mit diplomat. Sendungen beauftragt, so 1832 nach Buchara, 1832/33 nach Persien, 1836 nach Afghanistan, wo er 1838 polit. Agent am Hofe in Kabul wurde. Bei einem Aufstand fand er den Tod.

Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 3, 1967, S. 510

Burnes, Sir Alexander, Lt. Col., 1805–1841, an eminent military officer and Oriental scholar ... made many important investigations relative to the geography of the Indus, &c.

S. A. Allibone, A Critical Dictionary of English Literature, vol. I, 1858, p. 296

The present book describes the adventures and observations of the British commercial mission to the Court of the Emir of Kabul in 1837–38. The mission became famous because it precipitated the disastrous first British intervention in Afghanistan, the First Afghan War. It was headed by the 32-years old Alexander Burnes who had just achieved great fame as a result of his journey to Bokhara. He was a celebrated hero whose travel account had become an unprecedented best seller.

Burnes's mission to Kabul proved a failure. He had not been empowered to deal with political matters which became rapidly aggravated with the appearance of a Russian agent in Kabul. The mission left without having been able to achieve any positive gains for Britain, but with the conviction of growing Russian influence in Afghanistan.

AKADEMISCHE DRUCK- u. VERLAGSANSTALT
GRAZ / AUSTRIA